8b
ND
653
.R4
R4
1909

Heft 110.

STUDIEN

ZUR

DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE

DER HUMOR BEI REMBRANDT

VON

DR. **EUGEN RENTSCH**

STRASSBURG
J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
1909

Studien zur Deutschen Kunstgeschichte.

(Erscheinen seit 1894.)

1. Heft. **Térey, Gabriel, v.,** Verzeichnis der Gemälde des Hans Baldung gen. Grien. Mit 2 Lichtdrucktafeln. 2. 50

2. **Meyer-Altona, Ernst,** Dr., Die Skulpturen des Straßburger Münsters. Erster Teil: Die älteren Skulpturen bis 1589. Mit 35 Abbildungen. 3. —

3. **Kautzsch, Rudolf,** Dr., Einleitende Erörterungen zu einer Geschichte der deutschen Handschriftenillustration im späteren Mittelalter. 2. 50

4. **Polaczek, Ernst,** Der Uebergangsstil im Elsaß. Beitrag zur Baugeschichte des Mittelalters. Mit 6 Tafeln. 3. —

5. **Zimmermann, Max Gg.,** Die bildenden Künste am Hof Herzog Albrechts V. von Bayern. Mit 9 Autotypieen. 5. —

6. **Weisbach, Werner,** Dr., Der Meister der Bergmannschen Offizin und Albrecht Dürers Beziehungen zur Basler Buchillustration. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Holzschnittes. Mit 14 Zinkätzungen und 1 Lichtdruck. 5. —

7. **Kautzsch, Rudolf,** Dr., Die Holzschnitte der Kölner Bibel von 1479. Mit 2 Lichtdrucktafeln. 4. —

8. **Weisbach, Werner,** Dr., Die Basler Buchillustration des XV. Jahrhunderts. Mit 23 Zinkätzungen. 6. —

9. **Haseloff, Arthur,** Eine Thüringisch-Sächsische Malerschule des XIII. Jahrh. Mit 112 Abbildungen in Lichtdruck. 15. —

10. **Weese, Artur,** Die Bamberger Domskulpturen. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Plastik des XIII. Jahrhunderts. Mit 33 Autotypieen. 6. —

11. **Reinhold, Freiherr v. Lichtenberg,** Dr. Ueber den Humor bei den deutschen Kupferstechern und Holzschnittkünstlern des XVI. Jahrh. Mit 17 Tafeln. 3. 50

12. **Scherer, Chr.,** Studien zur Elfenbeinplastik der Barockzeit. Mit 16 Abbildungen im Text und 10 Tafeln. 8. —

13. **Stolberg, A.,** Tobias Stimmers Malereien an der Astronomischen Münsteruhr zu Straßburg. Mit 3 Netzätzungen im Text und 5 Kupferlichtdrucken in Mappe. 4. —

14. **Schweitzer, Hermann,** Dr., Die mittelalterlichen Grabdenkmäler mit figürlichen Darstellungen in den Neckargegenden von Heidelberg bis Heilbronn. Mit 21 Autotypieen und 6 Tafeln. 4. —

15. **Gabelentz, Hans von der,** Zur Geschichte der oberdeutschen Miniaturmalerei im XVI. Jahrhundert. Mit 12 Tafeln. 4. —

16. **Moriz-Eichborn, Kurt,** Der Skulpturenzyklus in der Vorhalle des Freiburger Münsters und seine Stellung in der Plastik des Oberrheins. Mit 60 Abbildungen im Text und auf Blättern. 10. —

17. **Lindner, Arthur,** Die Basler Galluspforte und andere romanische Bildwerke der Schweiz. Mit 25 Textillustrationen und 10 Tafeln. 4. —

18. **Vogelsang, Willem,** Holländische Miniaturen des späteren Mittelalters. Mit 24 Abbildungen im Text und 9 Tafeln. 6. —

19. **Haendcke, Berthold,** Prof. Dr., Die Chronologie der Landschaften Albrecht Dürers. Mit 2 Tafeln 2. —

20. **Pückler-Limpurg, S. Graf,** Martin Schaffner. Mit 11 Abbildungen. 3. —

21. **Peltzer, Alfred,** Deutsche Mystik und deutsche Kunst. 8. —

22. **Tönnies, Eduard,** Leben und Werke des Würzburger Bildschnitzers Tilmann Riemenschneider 1468–1531. Mit 23 Abbildungen. 10. —

23. **Weber, Paul,** Beiträge zu Dürers Weltanschauung. Eine Studie über die drei Stiche Ritter, Tod und Teufel, Melancholie und Hieronymus im Gehäus. Mit 4 Lichtdrucktafeln und 7 Textbildern. 5. —

24. **Mantuani, Jos.,** Tuotilo und die Elfenbeinschnitzerei am «Evangelium longum» (= Cod. nr. 53) zu St. Gallen. Mit 2 Tafeln in Lichtdruck. 3. —

25. **Bredt, Wilhelm Ernst,** Der Handschriftenschmuck Augsburgs im XV. Jahrhundert. Mit 14 Tafeln. 6. —

26. **Haack, Friedrich,** Friedrich Herlin. Sein Leben und seine Werke. Eine kunstgeschichtliche Untersuchung. Mit 16 Lichtdrucktafeln. 6. —

27. **Suida, Wilhelm,** Albrecht Dürers Genredarstellungen. 3. 50

28. **Behncke, W.,** Albert von Soest. Ein Kunsthandwerker des XVI. Jahrhunderts in Lüneburg. Mit 33 Abbildungen im Text und 10 Lichtdrucktafeln. 8. —

29. **Ulbrich, Anton,** Die Wallfahrtskirche in Heiligelinde. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des XVII. und XVIII. Jahrhunderts in Ostpreußen. Mit 6 Tafeln. 7. —

30. **Frankenburger, Max,** Beiträge zur Geschichte Wenzel Jamnitzers und seiner Familie. 4. —

31. **Stolberg, A.,** Tobias Stimmer. Sein Leben und seine Werke. Mit 20 Lichtdrucktafeln. 8. —

32. **Hofmann, Fr. H.,** Die Kunst am Hofe der Markgrafen von Brandenburg fränkische Linie. Mit 4 Textabbildungen und 13 Tafeln. 12 —

33. **Pauli, Gustav,** Hans Sebald Beham. Ein kritisches Verzeichnis seiner Kupferstiche, Radierungen und Holzschnitte. Mit 36 Tafeln. 35. —

34. **Weigmann, A. O.,** Eine Bamberger Baumeisterfamilie um die Wende des 17. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte der Dientzenhofer. Mit 28 Abbildungen im Text und 32 Lichtdrucktafeln. 12. —

35. **Schmerber, H.,** Dr., Studie über das deutsche Schloß und Bürgerhaus im 17. und 18. Jahrhundert. Mit 14 Abbildungen. 6. —

36. **Simon, Karl,** Studien zum romanischen Wohnbau in Deutschland. Mit 1 Tafel und 6 Doppeltafeln. 14. —

37. **Buchner, Otto,** Die mittelalterliche Grabplastik in Nord-Thüringen mit besonderer Berücksichtigung der Erfurter Denkmäler. Mit 18 Abbildungen im Text und 17 Lichtdrucktafeln. 10. —

Der Humor bei Rembrandt.

STUDIEN ZUR DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE
110. HEFT

Der Humor bei Rembrandt

von

Dr. Eugen Rentsch.

STRASSBURG
J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel)
1909

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Einleitung 7

Komik und Humor in ihren psychischen Voraussetzungen 15

Zur Charakteristik der komischen Ausdrucksmittel 22

Der satirische Humor 35

Der versöhnte Humor.

1. Der possenhafte Humor 41
2. Der harmlose Humor 45
3. Der intime Humor 47

Digitized by the Internet Archive
in 2018 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/derhumorbeirembr00rent_0

Einleitung.

Im Mittelpunkt dieser Arbeit steht die Frage nach dem Verhältnis Rembrandts zum Humor.

Aller Humor wurzelt im Komischen. Das Komische wiederum tritt auf als Begleiterscheinung des Häßlichen, Bösen, Rätselhaften, Gemeinen, Unbedeutenden, Nichtigen. Oder präziser ausgedrückt: des Absurden — im Gegensatz zum Entsetzlichen, das in seinem Kielwasser das Tragische mit sich führt. Das Komische hat den Zweck, das ihm zu Grunde liegende Absurde lustvoll zu maskieren, es in Vorstellungen umzubiegen, die es uns erträglicher machen. Es ist die künstlerische Entladung vom Ekel des Absurden, sagt ein neuzeitlicher Philosoph.

Daraus ist zu entnehmen, daß jede Untersuchung komischer bezw. humoristischer Äußerungen in der Kunst sich in erster Linie mit der Grundfrage nach dem Verhältnis dieser Kunst zum Absurden auseinander zu setzen hat, daß in unserem Falle also die Frage nach dem Verhältnis Rembrandts zum Absurden zum Ausgangspunkt der Untersuchung gemacht werden muß.

Die mittelalterliche Kunst des Nordens stand unter dem übermächtigen Einflusse der Denk- und Wertungsweise der christlichen Lehre. Sie ist im wesentlichen eine Durchfigurierung des Themas Christentum und gipfelt in der Ausdeutung und schärfsten Gegenüberstellung der beiden Machtsphären des Jenseits: des Himmels und der Hölle. Licht und Schatten, Gutes und Böses, Schönes und Häßliches sind scharf gegeneinander abgegrenzt. Der Welt der Engel steht die Welt der Teufel gegenüber. Dort spiegelt sich das Verlangen nach Schönheit, hier das ent-

gegengesetzte Verlangen, der Trieb zum Häßlichen, zum Entsetzlichen und Absurden. Hier also ist die Domäne des Häßlichen, des Absurden und auch — des Lächerlichen. Denn über den Schlünden der Hölle, über dem Schrecklichen und Entsetzlichen, dampft wie leichtes Gewölk die Mittelwelt des Komischen: lustvolle Masken, die das Furchtbare, Böse, Verhängnisvolle auf dem Grunde der Hölle unserem Anblick entziehen; komische Wahnvorspiegelungen, die die Schreckbilder der tiefen Nacht beschwichtigen.

Der Künstler breitet über die greulichen Tiefen den bunten, verworrenen Mantel des Grotesken und Phantastischen, er steckt die Schergen der ewigen Rache in lächerliche Masken, zwingt sie, bald als Dickteufel zu erscheinen, mit Hörnern, Feuerbacken, klotzartigen Nacken, pustend und schwitzend das Fegefeuer zu schüren, oder als dürre, abgemergelte Kerle mit klaffenden Eckzähnen, langen Schwänzen, gespenstigen Flügeln. Er verunstaltet sie mit den merkwürdigsten Bildungen aus dem Tierreich, mit Walfischleibern, Bulldoggnasen, grasgrünen Augen mit großen schwarzen Pupillen usw.

Neben den Höllenschilderungen sind es die Darstellungen der Versuchung des heiligen Antonius, in denen das Verlangen nach dem Absurden und Grotesk- bezw. Phantastischkomischen sich auch befriedigen kann. Es bemächtigt sich der Peiniger und Henker der Heiligen, der Wächter des heiligen Grabes, des zweifelhaften Gesindels der Straße, der Quacksalber, Marktschreier, Zauberer, kurz aller jener dunklen Existenzen, die im Geruche stehen, Werkzeuge des Bösen zu sein.

Es ist charakteristisch für diese unterste Stufe des Komischen, daß der Träger des Komischen immer ein absolut Böses ist, also ein abstrakt Böses, d. i. ein Böses, das jenseits des Lebens liegt. Demgemäß ist auch die komische Maske eine widernatürliche und übertriebene und ebenso sehr nur Produkt einer trüben, form- und bodenlosen Phantasie wie jenes.

Auf dieser ethischen Grundanschauung beruht noch die ganze altniederländische Kunst. Auch sie steigert ihre Objekte auf der einen Seite in das absolut Gute und auf der anderen in das absolut Böse. Die künstlerische Naturerforschung, die durch Jan van Eyck so mächtige Anregungen erhielt, war zu sehr noch äußerlich, als daß sie die tiefe Kluft bis auf den Grund hätte ausgleichen können. Sie beschränkte sich auf die formale und oberflächliche Seite der Dinge und ließ die inneren Gebiete des Wollens und Handelns noch unberücksichtigt. Die Wirklichkeit mit ihrem harten Nebeneinander des Guten und Bösen, Hohen und Niedern, Erhabenen und Gemeinen, wurde in die Kunst nur so weit übertragen, als sie die absolute Bestimmtheit und polare Gegensätzlichkeit der sittlichen Grundlinien nicht trübte. Jan van Eyck, der größte Bildner der die Weltanschauung jener Zeit bestimmenden positiven Momente, war dieser Einschränkung ebenso unterworfen wie Hieronymus Bosch, der stärkste Gestalter der negativen Faktoren. Wie Jan van Eyck aus seinen Schöpfungen, soweit sie aus dem Willen zum Guten und Schönen geboren sind, alles Absurde und somit auch alles Komische ausschied, so verwies Hieronymus Bosch aus dem Bereiche seiner Darstellungen alles Gute und machte die Kehrseite desselben zum Träger seiner Kunst: das Böse, Häßliche, Absurde in der abstrakten mittelalterlichen Form, eingehüllt in eine die stärksten Mittel des Grotesken und Phantastischen nicht verschmähende komische Maskierung.

Hieronymus Bosch, um die Wende des 15. Jahrhunderts tätig, ist der markanteste Vertreter jener weiter oben charakterisierten niedersten Entwicklungsstufe des Komischen. Durch ihn erreichte der groteskphantastische Stil seine einzigartige Höhe. Er schilderte mit Vorliebe Höllenszenen und leistete in der komischen Maskierung der Teufel, in der Erfindung neuer grotesker Formen, abstruser phantastischer Gestalten, seltsamer Schnörkel und kühner Arabesken, kurz in der drastischen Verzauberung des Absurden in das Komische das Unglaublichste.

In ähnlicher Weise wie die Teufel in den Höllendarstellungen verfielen seinem Spotte auch die Geister in den Schilderungen der „Versuchung des heiligen Antonius“, dann die Juden, Henkersknechte, römischen Soldaten in den Bildern der Passion.

Eine höhere Stufe des Komischen bezeichnet die Posse in der Art des Pieter Brueghel des Älteren. Mit ihr schritt die Entwicklung weiter von der Fabelwelt des Übersinnlichen zu den Erscheinungen des wirklichen Lebens. Der Bann des absolut Guten und absolut Bösen war endlich gebrochen. Die künstlerische Naturerforschung hatte der Kunst ein neues Gebiet erobert: die Welt des menschlichen Wollens und Handelns. Das echte Leben forderte Einlaß in die Kunst. Man wollte nicht mehr nur Engel und Teufel darstellen, sondern in erster Reihe Menschen. Das bedeutete, daß an die Stelle der bisherigen Denk- und Wertungsweise mit ihren absoluten Maßen eine solche treten mußte, die der Relativität aller Dinge Rechnung trug, die unbefangen von den Forderungen der Ethik an die Erscheinungen der Außenwelt herantrat und, ob heilig, ob böse, in erster Linie nach dem Wahren trachtete. Der Grundsatz der neuen Weltanschauung mußte lauten: „Schön ist häßlich, und häßlich ist schön“, d. h. höher als Schönheit und Häßlichkeit mußte die Wahrheit im Kurse stehen. Das war denn auch das Ziel, dem die niederländische Kunst im 16. Jahrhundert zustrebte und das sie im 17. Jahrhundert durch ihren Größten — Rembrandt — erreichte.

Uns interessiert an dieser Entwicklung nur die eine Seite, die des Absurden. Während in der altniederländischen Kunst noch, wie wir gesehen haben, das Absurde dem Guten, Erhabenen, Schönen, kurz dem Positiven irgend einer Art nicht zugänglich war, gab es mit dem stärkeren Eindringen der Wirklichkeit in die Kunst allmählich seine ausschließliche Stellung auf und trat mit dem Positiven in engste Berührung. Zunächst nur mit dem Positiven niederer Art, dann aber mit immer höheren und

edleren Werten, um schließlich in der Kunstwelt Rembrandts mit dem Erhabenen höchster Potenz auf das Innigste sich zu verbinden.

Über dem Verlangen nach dem Absurden steht in Rembrandts reifer Kunst das Verlangen nach dem Wahren. Sie mißachtet das Absurde, sofern es nicht mit dem Wahren zusammenfällt, identisch ist. Das Gleiche gilt vom Komischen. Die Mittel zur Umbiegung des Absurden ins Unterhaltende und Belustigende, den Stoff für die komische Maske schöpft sie nicht mehr aus der Phantasie, wie ehedem die Hieronymus Boschs, sondern sie nimmt ihn aus der Natur. Das Zwiespältige, Ungereimte, Unvernünftige des wirklichen Lebens wird aus dem Reiche der Kunst nicht verwiesen. Es bleibt am Dargestellten haften. Die Folge ist, daß das Komische — im Kielwasser des Absurden — sich über die sämtlichen Gebiete der Kunst ausbreitet, daß es eindringt auch in die Schilderungen der reichen inneren Welt des Herzens und des Gemüts und insbesondere, daß es Einlaß findet in Darstellungen leidenschaftlicher Gemütsbewegungen tragischen Charakters. Das Komische wird auf seiner höchsten Stufe zum Spiegel der tiefsten Wahrheiten des Lebens. Wir erinnern nur an das erschütternde Selbstbildnis des Kaiser Friedrich-Museums in Berlin: Rembrandt als Narr (Bode VII. 506.)[1] Dieses ist zunächst eine rücksichtslose Verspottung der eigenen Person, weiter aber und vor allem ein ungeschminktes Spiegelbild des Lebens, seiner absurden Blindheit, Unlogik und Folgewidrigkeit. Höchste Produktivität personifiziert sich in ihrem Gegensatze als Verkommenheit, höchste Weisheit als Narrheit, als ein Ding ohne Anerkennung, ohne Einfluß und dies ist das Symbol ihrer realen Ohnmacht, ideell aber ist sie eben die höchste Macht — die offene Wahrheit. Das Bild ist vier Jahre vor Rembrandts Tode entstanden, im Jahre 1665, in jener Zeit also, da der Meister

[1]) W. Bode. Rembrandt, ein beschreibendes Verzeichnis seiner Gemälde mit heliographischen Nachbildungen. 8 Bände. Paris 1897—1905.

auf dem höchsten Gipfel seiner Kunst stand — kurze Zeit vorher war sein Hauptwerk, die Tuchmacher, fertig geworden —, da er aber gleichzeitig die ganze Härte des Lebens, Not und Elend, durchzukosten hatte und von seinen Zeitgenossen nicht nur unbeachtet blieb, sondern sogar verachtet wurde. Diese ungeheure Verkehrtheit spiegelt sich wieder in dem erwähnten Selbstbildnis. Es ist mit seiner bis zur Grausamkeit logischen Sachlichkeit, der unerbittlichen Konsequenz seiner Idee, ein Beispiel der Unempfindlichkeit des Menschen Rembrandt dem Leben gegenüber, einer Unempfindlichkeit, die ihm erlaubte, im höchsten Pathos zu scherzen. Als solches ist es aber zugleich auch ein Beispiel der zur höchsten Stufe entwickelten komischen Darstellungsweise. Denn die reife Kunst Rembrandts stellt in bezug auf das Komische das Ende jener Entwicklungslinie dar, deren Anfang durch die Kunstwelt Hieronymus Boschs bezeichnet ist. Während dort eine der Wirklichkeit völlig abgekehrte Phantasie am Werke war, sind es jetzt die Gesetzlichkeiten des Lebens, die zur Sprache kommen. Und während dort das Komische an das enge Gebiet des absolut Bösen gebunden war, erstreckt sich sein Wirkungskreis nun auf die gesamte Erscheinungswelt, soferne sie in der Kunst zum Ausdruck kommt.

Markante Zwischenpunkte auf dem langen Wege von der subjektiven Komik Hieronymus Boschs bis zu der objektiven Rembrandts sind die Posse und das humoristische Genrebild.

Mit der Posse wurden der Komik die Erscheinungen der niederen Welt zugänglich, der Dumme, Alberne, Ungeschickte, Gebrechliche usw. Ihr Hauptmeister war Pieter Brueghel der Ältere, auch „Bauernbrueghel“ genannt. Seine Tätigkeit fiel in die Mitte des 16. Jahrhunderts. Er schilderte mit Vorliebe Szenen, wie sie bei Kirchweihfesten, Bauernbelustigungen jeder Art, Eisvergnügungen und ähnlichen Gelegenheiten vorkommen. Tölpelhaftigkeit, Albernheit, Dummheit, Völlerei, geschlecht-

liche Ausgelassenheit, kurz die ungebändigt viehischen Leidenschaften des niederen Volkes sind die immer wiederkehrenden Themen seiner Kunst. Der Wiener „Städtische Kinderspielplatz" ist ein Traktat über allen Blödsinn, der sich nur ersinnen läßt. An den Blinden auf dem Bilde des Neapeler Museums wird in der derbsten Weise der Bibelspruch illustriert: Wenn ein Blinder den anderen führt, fallen beide in die Grube.

Das humoristische Genrebild eroberte der komischen Darstellung die unter den Menschen ganz allgemein verbreiteten kleinen Absurditäten, Verkehrtheiten, Irrtümer, des täglichen Lebens. Es schilderte vorzugsweise Szenen aus dem Gesellschaftsleben der mittleren, namentlich aber der besseren Stände: Kavaliere und schöne Frauen bei verliebtem Plaudern, beim Trunk, beim Spiel; Tanz-, Musik-, Spiel- und Zechgesellschaften, Episoden aus dem Offiziers- und Soldatenleben. Der bedeutendste Vertreter dieser Gattung ist Franz Hals. Seine Männer und Frauen aus dem Volke, seine Zecher, Musikanten und Spieler tragen die ungeschminkten Züge der Natur, zeigen also auch das Absurde in einer Form, die weder vergröbert, noch beschönigt ist und lassen durch die komische Verschleierung auch das Positive noch durchblicken — soweit als nicht tiefere menschliche Werte in Betracht kommen. Wie weiter oben schon dargetan, wird die reiche innere Welt des Herzens und des Gemüts erst durch Rembrandt der komischen Darstellung eröffnet. Das Komische ist ihm ein Ausdrucksmittel, das er in jeder Form und jedem Zusammenhang verwendet. Groteskes und Wirkliches, Possenhaftes und Intimes mischt er in seiner Kunstwelt bunt durcheinander. Bald erscheint es im Zusammenhang erschütternder Gemütsbewegungen, dann wieder in Darstellungen einfachen, schlichten Menschentums, bald ist es verkettet mit ernsten, bald mit heiteren Begebenheiten, bald versöhnlicher, bald unversöhnlicher Natur. Rembrandt geht den vielfältigen Figuren und Erscheinungen der Natur nach, läßt sie wachsen, arbeiten und in-

einanderwirken und hat dabei das Bewußtsein, einem großartigen Spiele zuzuschauen. Mit einem einzigen Blick voller Klarheit umfaßt er das Gewimmel der Erde. Das Furchtverhältnis dem Kosmos gegenüber, das die mittelalterliche Weltanschauung charakterisiert, hat sich bei Rembrandt umgekehrt in ein höchst inniges Vertrautsein mit der Natur und der Welt. Das ist die Weltanschauung der neuen Zeit. Sie spiegelt sich in gleicher Weise in der Dichtung und Philosophie, in Shakespeare und Spinoza. Shakespeare (1564—1616), Spinoza (1632—1677) und Rembrandt (1609—1669) sind die drei übermächtigen Sonnen am Tagesanbruch unseres Zeitalters.

Komik und Humor in ihren psychischen Voraussetzungen.

Die Antwort auf die Frage nach dem Wesen der Komik ist lange schon gegeben. In allgemeiner und unbestimmter Form schon von der Ästhetik der Wolffschen Schule. Diese bezeichnet die Komik als einen Kontrast zwischen Vollkommenheiten und Unvollkommenheiten. Deutlicher ist die Fassung bei Kant. Nach ihm entsteht die Komik aus der plötzlichen Auflösung einer Erwartung in „Nichts". Jean Paul wiederum sieht das Lächerliche in dem unendlich „Kleinen", das zu einem Erhabenen in Gegensatz tritt. Ähnlichen Anschauungen begegnen wir in der folgenden Geschichte der Ästhetik immer wieder. Trotz abweichenden Modifikationen leuchtet überall als Grundanschauung die Gegenüberstellung des Erhabenen und des relativ Bedeutungslosen durch. Aus diesem Kern heraus entwickelt auch Theodor Lipps, der moderne Ästhetiker und Psychologe, sein klares und umfassendes System der Komik.[1]) Von der Voraussetzung ausgehend, daß ein Kontrast zwischen einem Positiven und einem Negativen für die Komik notwendig sei, gibt er diesem Kontrast zunächst eine präzise Formulierung. „Ein Kleines, ein relatives Nichts, bildet jederzeit die eine Seite des komischen Kontrastes; ein Kleines, ein Nichts, nicht überhaupt, sondern im Vergleich zu demjenigen, mit dem es kontrastiert. Die Komik entsteht eben, indem das Kleine an dem Andern, zu dem es in Beziehung gesetzt wird, sich mißt und dabei in seiner Kleinheit zutage tritt."

[1]) Komik und Humor. Hamburg und Leipzig 1898.

Indessen kommt es für die Erkenntnis und die Beurteilung der komischen Tatbestände bei Rembrandt nicht so sehr darauf an, eine Analyse des Komischen, als vielmehr eine solche des komischen Gefühls zu geben, da wir ja zur Erkenntnis dieser Zustände nur auf dem Wege der Einfühlung gelangen können.

Auch in diesem Falle dienen uns zur Orientierung die Lippschen Grundgedanken. Diese weichen zwar in bezug auf die Grundvoraussetzung von der Auffassung der früheren Ästhetik wesentlich ab, sind aber gerade darum dem spezifischen Charakter unserer Zeitepoche angemessener.

Während Hecker und auch Wundt noch die Auffassung vertreten, daß unsere Empfindungen und Vorstellungen zwar unendlich mannigfaltig, unsere Gefühle aber nur entweder Lust oder Unlust in verschiedenen Stärkegraden seien, somit das Gefühl der Komik mit Lust oder Unlust identisch oder sich in Wechsel von Lust und Unlust auflösen lasse, erblickt Lipps in den Gefühlen unmittelbare Kundgebungen des jeweiligen Gesamtzustandes unseres psychischen Lebens. Unsere Gefühle seien demnach ebenso mannigfaltig wie Empfindungen und Vorstellungen und Lust und Unlust seien nur Gefühlsstimmungen, Gefühlstöne, in demselben Sinne, in dem der hellere oder dunklere Ton einer Farbe nicht die Farbe selbst, sondern eben ein Ton der Farbe ist. Sonach sei auch das Gefühl der Komik ein durchaus eigenartiges Gefühl, dessen Lust- bezw. Unlustfärbung nur bedingten Charakter habe. „Das Gefühl der Komik ist nicht irgendwie aus anderen Gefühlen zusammengesetzt, sondern es ist ein eigenartig neues Gefühl. Es ist das eigenartig neue Gefühl, das man niemand beschreiben kann, der es nicht kennt, und das man dem nicht zu beschreiben braucht, der es kennt. Oder vielmehr „das“ Gefühl der Komik ist ein zusammenfassender Name für viele eigenartige Gefühle, die aber ein Gemeinsames haben, um dessenwillen wir sie als Gefühle der Komik bezeichnen.

So ist schließlich jedes Gefühl ein eigenartiges, und die Menge der in uns möglichen Gefühle, nicht nur der Intensität, sondern auch der Qualität nach unendlich groß. Kein Gefühl und keine Weise, wie wir uns in einem Moment fühlen, wird jemals in unserm Leben völlig gleichartig wiederkehren.“ (Lipps, Komik und Humor, 116).

Das Gefühl der Komik wird wie das Gefühl des Leidens hervorgerufen durch einen Eingriff negativen Charakters, der an einem positiv Wertvollen sich vollzieht. In dem einen Falle ist der Eingriff tief und schmerzlich, in dem anderen aber haftet er nur an der Oberfläche, am Nebensächlichen, Winzigen, Kleinen und wirkt daher belustigend, wirkt komisch. Die Komik ist an das unendlich Kleine gebunden.

Indem dieses Kleine und an sich Bedeutungslose durch die Gunst besonderer psychologischer Umstände den Schein des Bedeutungsvollen gewinnt, gelingt es ihm, das betrachtende Subjekt im ersten Moment irre zu führen, es zu verblüffen. Diese Wirkung hält aber nicht an, auf die Verblüffung folgt blitzartig die Erleuchtung. Infolgedessen verliert das Kleine die angemaßte Scheingröße sogleich wieder und noch mehr, es tritt seine Bedeutungslosigkeit und Nichtigkeit nun erst recht ans Licht. Die Folge davon ist, daß es lachend, leicht, spielend bewältigt wird.

Die Umstände, denen zufolge das Komisch-Kleine diese trügerische Scheingröße erlangt, haben ihren Grund in einem assoziativen Mechanismus. „Zwei seelische Vorgänge sind durch Assoziation verknüpft“, d. h. „sie sind so aneinander gebunden, daß die Wiederkehr des einen auf die Wiederkehr des andern hindrängt.“ (Lipps, Komik und Humor 55). Indem wir nun mit gespannter Aufmerksamkeit den zweiten psychischen Vorgang erwarten, wird für diesen ein relativ hoher Grad seelischer Energie verfügbar gemacht, die nun dem Kleinen, das an Stelle des erwarteten Großen eintritt, zugute kommt. „Das Bedeu-

tungslose gewinnt trotz seiner Bedeutungslosigkeit ein Maß seelischer Kraft, wie sie sonst nur dem Bedeutungsvollen zuzuströmen pflegt. Es kann sie aber nicht, wie das Bedeutungsvolle, gewinnen vermöge seiner eigenen Energie oder Anziehungskraft; es kann sie also nur gewinnen durch die Gunst der Umstände." (Lipps, Komik und Humor 126). Diese „Gunst der Umstände" besteht, wie schon gesagt, in dem relativ hohen Maß psychischer Kraft, die durch die Erwartung verfügbar gemacht worden ist. Die Anhäufung seelischer Energie bewirkt aber zugleich die leichtere Apperception des zweiten psychischen Vorganges, da das Maß der verfügbaren seelischen Kraft die Energie, mit der das in unseren Vorstellungskreis eingetretene Objekt diese Kraft in Anspruch nimmt, überwiegt. Indem die Apperzeption sich spielend vollziehen kann, wächst das Lustgefühl und gewinnt den Charakter des Leichten und Spielenden.

Aber neben dem lusterzeugenden Faktor wirkt auch ein unlusterzeugender. Dieser hat seinen Grund in der Enttäuschung, die unsere Erwartung erleidet, indem für das erwartete Große ein unerwartet Kleines eintritt. Andererseits aber ist dadurch unsere psychische Kraft gegenüber dem Kleinen derart gewachsen, daß dieses noch kleiner und unbedeutender erscheint, als es in Wirklichkeit ist. „Das besondere Übergewicht aber, das unter der hier bezeichneten Voraussetzung stattfindet, läßt das Gefühl des Heiteren zu einem ausgesprochenen Gefühl des Heiteren werden, das wir als Gefühl der Komik bezeichnen." (Lipps, Komik und Humor 141).

Das Gefühl der Komik wird durch die größere Bestimmtheit der Erwartung sowohl nach seiner Lust- als nach seiner Unlustseite hin gesteigert. Denn je bestimmter die Erwartung, desto fühlbarer die Enttäuschung, aber auch desto größer das Maß seelischer Kraft, das sie für die Apperzeption des Nichtigen verfügbar macht. Je fester und sicherer der Vorstellungszusammenhang, umso energischer und lebhafter die komische Wirkung.

Der komische Prozeß nimmt weiter folgenden Verlauf. Durch das Nichteintreffen des Erwarteten wird zunächst eine Stauung des psychischen Geschehens bewirkt. Aus dieser Hemmung ergibt sich eine Rückwärtsbewegung, ein Rückwärtsschauen, nach dem, was die Erwartung erregt hat. Das dauert so lange, bis die Erklärung gefunden ist. Dann wiederholt sich die ganze Vorstellungsbewegung. „Und sie kann sich aus dem gleichen Grunde mehrmals wiederholen, wenn auch in beständig abnehmendem Grade."

Das schließliche Ergebnis ist also „ein Hin- und Hergehen und sich Erneuern der Vorstellungsbewegung, das so lange dauert, bis die Bewegung in sich selbst ihr natürliches Ende findet, oder durch neueintretende ernstere Wahrnehmungs- oder Gedankeninhalte gewaltsam aufgehoben wird." (Lipps, Komik und Humor, 147).

Das Gefühl der Komik ist ein anderes und immer ein anderes, je nach der Größe der unlusterzeugenden Faktoren. Die Wirkung derselben aber ist davon abhängig, wie viel uns an dem Eintritt des Erwarteten gelegen ist, wie tief das Interesse ist, das wir daran haben. Vielleicht ist es nur ganz gering, dann ordnet sich das Unlustmoment mehr oder minder dem Lustmoment unter, möglicherweise so, daß es gar nicht spürbar ist, man fühlt sich nur belustigt. Ein andermal aber kann die Wirkung des unlusterzeugenden Elementes auf das deutlichste fühlbar sein, etwa wenn religiöse, ethische, ästhetische oder gesellschaftliche Forderungen verneint werden. In diesem Falle wird sich die komische Wirkung schnell verflüchtigt haben. „Wo solche Forderungen verneint werden, schwindet darum am leichtesten das Gefühl der Komik. Das Komische wird lächerlich, verächtlich, schließlich empörend. Vielleicht entsteht das Gefühl der Komik im ersten Moment. Die Größe des quantitativen Kontrastes und der qualitativen Übereinstimmung, insbesondere die Sicherheit, mit der wir gerade in dem Augenblick, wo das Nichtige sich einstellt, das Bedeutungsvolle erwarten, bezw. — beim

Witze — die Sicherheit, mit der die scheinbare Logik des nichtigen Wortspiels auf den bedeutungsvollen Inhalt hinweist — dies zusammen tut vielleicht im ersten Momente trotz der Strenge der sittlichen Forderung seine komische Wirkung. Die seelische Kraft wird durch die bezeichneten Kanäle zum Nichtigen hinüber geleitet und jene Forderung muß wohl oder übel zurücktreten. In diesem Falle wird aber doch die komische Wirkung nicht nur von vornherein eine weniger freie sein, sondern sie wird auch schneller sich verzehren müssen, als sie es sonst täte.“ (Lipps, Komik und Humor 160.) Mit jeder Rückwärtswendung des Blickes zu dem, was die Erwartung des Bedeutsamen erregte, wird die komische Wirkung eine geringere. Zugleich aber gewinnen die positiven Forderungen, die an ihrer Strenge nichts eingebüßt haben, größere hemmende Gewalt. „Die Verminderung der Fähigkeit des Nichtigen, seelische Kraft zu gewinnen, und dieses Hervortreten der positiven Forderungen, diese beiden Momente steigern sich in ihren Wirkungen wechselseitig. So geschieht es, daß der Eindruck der Komik größerem und größerem Widerstreben begegnet, bis schließlich nichts mehr übrig bleibt, als das Gefühl des Widerstrebens und der Empörung.“

Aber nicht nur durch die Kraft der Negation, auch durch positive Werte kann dem Gefühl der Komik der Boden entzogen werden. Freilich auch mit einem anderen, einem entgegengesetzten Resultat, indem das Gefühl der Komik dann nicht in ein geringeres, sondern in ein solches höherer Qualität umschlägt. Eine so geartete Verbindung komischer Elemente mit an sich positiven Werten ist, den Untersuchungen Lipps' zufolge, die Grundvoraussetzung für das Gefühl des Humors. „Die Komik erhält höhere Bedeutung erst, wenn Werte, die auch außerhalb der Komik bestehen, in sie eingehen. Solche Werte können in den komischen Vorstellungszusammenhang eintreten und von dem Strudel der komischen Vorstellungsbewegung hinabgezogen werden, dann aber auf-

tauchen und sieghaft sich behaupten. Indem sie dies tun, erscheinen sie erst recht in ihrem Werte, und wirken auf das Gemüt, wie sie es nicht vermocht hätten in dem gewöhnlichen Vorstellungszusammenhang, wo sie in Gefahr waren, zu Momenten in dem gleichmäßig fortgehenden Strome des seelischen Geschehens herabgesetzt und keiner besonderen Beachtung gewürdigt zu werden.

Damit hebt dann freilich die Komik sich selbst in ihr Gegenteil auf. Will man von einer höheren Aufgabe der Komik reden, — und sie hat eine solche im Leben und in der Kunst, — so besteht sie in eben diesem Dienste, den sie dem Wertvollen in der Welt leistet, indem sie selbst, als reine Komik, zu bestehen aufhört.

Die Komik, so dürfen wir dies steigern, ist dazu da, Wertvolles und zuletzt sittlich Wertvolles in seiner Erhabenheit darzustellen. Mit einem Worte: Sie ist dazu da, zum Humor sich aufzuheben. Darin besteht ihre sittliche und zugleich ästhetische Bedeutung.“ (Lipps, Komik und Humor, 163.)

Also Erhabenheit, die von der Komik in den Strudel der Verkehrtheit hinabgezogen wird, aber kraft ihres positiven Werts doch schließlich sieghaft bleibt, kennzeichnet das Wesen des Humors. Voraussetzung ist auch hier wiederum das Gesetz der „psychischen Stauung“. Diesem zufolge tritt unmittelbar, nachdem wir der komischen Wirkung unterlegen sind, eine Hemmung bezw. Rückwärtsbewegung des seelischen Geschehens ein. Diese Rückwärtsbewegung hat den Zweck, die Ursache, d. h. den Gegenstand der komischen Wirkung näher ins Auge zu fassen, ihn kennen zu lernen. Bei dieser Gelegenheit entdecken wir an dem komischen Gegenstande neue bedeutsame Seiten, vorausgesetzt nämlich, daß solche zu entdecken sind. Es kommen infolgedessen Vorstellungsverbindungen zustande, die über die Grenzen des komischen Zusammenhanges hinausführen. In diesem Kampfe — zwischen den komischen Vorstellungen einerseits und den neuen positiven Werten andererseits — gelingt es jenen,

weil negativer Natur, dem Erhabenen momentan den Schein des Nichtigen, des Komischen, zu geben. Das Erhabene aber, als das allein Wertvolle, behauptet schließlich sieghaft das Feld. Das Komische verflüchtigt sich zu einem dünnen Schleier, hinter dem das Bild des Erhabenen, eindrucksvoller als zuvor, hervortritt. Lipps drückt das so aus: „Indem das nicht nur scheinbar, sondern in Wahrheit Erhabene solchergestalt aus dem komischen Prozeß erst recht als ein Erhabenes emportaucht, besitzt es zugleich für uns einen besonderen Charakter. Es gibt eben doch an ihm eine Seite, oder es gibt für dasselbe eine mögliche Beleuchtung, die es jederzeit wiederum zum Gegenstand der Komik oder unseren spielenden Auffassung werden lassen. Dadurch mildert sich seine Erhabenheit. Hat die Erhabenheit Strenge, so weicht diese Strenge. Der Gegenstand der Ehrfurcht wird uns vertrauter, wird Gegenstand der Liebe. Es ist die Aufgabe des Humors, Erhabenes liebenswert erscheinen zu lassen, wie es andererseits seine Aufgabe ist, Erhabenes im Verborgenen, in der Enge und Gedrücktheit, im Geringgeachteten und Verachteten, in jeder Art der Kleinheit und Niedrigkeit aufzusuchen.“ „Der Humor tritt neben die Tragik, der eine gleichartige Aufgabe zufällt. Nur daß dort das Nichtige, hier das Leiden den Durchgangspunkt bildet und die Vermittlung vollzieht. Humor und Tragik, das sind die beiden Weisen, im Leben und in der Kunst durch Dissonanzen der Konsonanz, d. h. dem Guten erst die rechte Kraft zu geben.“

Zur Charakteristik der komischen Ausdrucksmittel.

Nach den Ausführungen des letzten Kapitels sind die Voraussetzungen für das Gefühl des Humors dann gegeben, wenn in den Zusammenhang irgend eines organischen Ganzen ein komisches Element störend eintritt und eine vorübergehende Beunruhigung verursacht. Im Be-

schwichtigen dieser Beunruhigung liegt das eigentlich beglückende Moment des humoristischen Vorgangs. Dieser verläuft in zwei Phasen. In der ersten Phase hat das Komische die Oberhand, es gelingt ihm, das Erhabene von seiner Höhe zu sich herabzuziehen. Dann aber, und das bezeichnet die zweite Phase des Prozesses, taucht das Erhabene aus dem Strudel der komischen Verkehrtheit wieder empor und nimmt seine frühere Stellung wieder ein, wobei es nun erst in seinem vollen Lichte strahlt.

Wir wollen uns jetzt Rembrandt zuwenden und zunächst in einem Kapitel eine Charakteristik der komischen Ausdrucksmittel geben. In den folgenden Kapiteln wäre dann der Zusammenhang und die Wirkung der Komik innerhalb des Bildganzen, also die eigentliche humoristische Wirkung zu untersuchen.

Wir unterscheiden bei Rembrandt zunächst die beiden Hauptgattungen der Komik: Charakterkomik einerseits und Schicksalskomik andererseits. Diese hängt ab vom Eingreifen einer äußeren Macht, jene dagegen beruht auf Eigentümlichkeiten des Charakters, die unabhängig von äußeren Umständen jederzeit Anlaß zu komischen Betrachtungen geben können.

Wir betrachten zunächst eine Reihe von Darstellungen, die dem Gebiet der zweiten Gattung angehören. Sie fallen meistens in die Sturm- und Drangjahre des Meisters und beruhen zum Teil auf einer starkbewegten dramatischen Kompositionsweise, die an Rubenssche Tendenzen erinnert. So zum Beispiel die Darstellung der Verkündigung an die Hirten. (B. 44.) Den Hirten, die des Nachts auf dem Felde die Herden hüten, ist der Engel des Herrn erschienen. Sie wissen die Erscheinung nicht zu deuten, fürchten sich und laufen davon. Die Beunruhigung teilt sich auch den Tieren mit. Während die einen noch krampfhaft in das Licht starren, jagen die anderen bereits in gestrecktem Galopp davon. Der Trubel legt sich erst, nachdem der Engel des Herrn das erlösende Wort gesprochen: „Fürchtet euch nicht, ich verkündige euch große

Freude, die allem Volk widerfahren wird.“ Unter ähnlichen Bedingungen wie hier die Hirten verfallen in der großen Auferweckung des Lazarus (B. 73) die Juden, in der Himmelfahrt Christi in München (Bode II. 127) die Jünger einer an das Komische grenzenden Angst. Die komische Wirkung ist in allen Fällen nur kurz.

Auf einer breiteren Basis dagegen beruht sie in der Auferstehung Christi der Münchener Pinakothek (Bode II. 131.) Hier übt sie ihren Schabernack an den Hütern des heiligen Grabes. Sie haben sich auf die Grabplatte hingestreckt und sind eingeduselt. Als nun der Engel des Herrn heranschwebt und die Grabplatte hebt, purzeln die ahnungslosen Schläfer wie Kartoffelsäcke über einander die Stufen hinunter.

Das Gebiet der Posse streifen auch die folgenden Darstellungen:

Christus, die Händler aus dem Tempel treibend. (B. 69). Christus ist als strafender Heros im Tempel erschienen und schlägt wütend mit der Peitsche, die er hoch über dem Kopfe schwingt, auf die Händler los. Einen Tisch und zwei daran sitzende Makler rennt er über den Haufen. Die andern suchen das Heil in der Flucht. Auch die Kühe sind wild geworden und schleppen die Hüter auf dem Boden hinter sich her. Einer stürzt beim Erjagen einer entflohenen Taube zur Erde. Ein Hund umbellt den wütenden Herrn.

Schiff der Fortuna (B. 111). Dem Abenteurer mit dem dürren, abgemergelten Leib spielt das Geschick bös mit. Er hat alles auf eine Karte gesetzt, aber verspielt. Die schöne Fortuna lichtet vor seinen Augen die Segel, aber ohne ihn mitzunehmen. Nun sitzt er auf seinem zuschanden gerittenen Klepper wie ein Häuflein Elend und lamentiert auf die Ungerechtigkeit der Welt.

Ähnlichen Mutwilligkeiten begegnen wir in einer Reihe von Kinderdarstellungen aus den Jahren 1634 und 1635. Die bekannteste — der Raub des Ganymed (Bode III.

197) — ist eine Persiflage im Geiste Lucians. In Rembrandts Darstellung ist der von Jupiter seiner Schönheit wegen entführte Jüngling ein dickes, ungeschlachtes Bauernjüngelchen, dem es in Gesellschaft der Gänse seines Vaters sicherlich behaglicher zu Mute ist, als bei den unsterblichen Göttern. Das kleine Bürschchen läßt den Göttervater, der ihn in Gestalt des Adlers von der Erde emporträgt, darüber nicht im Zweifel. Es heult ganz jämmerlich, sperrt sich mit Ärmchen und Beinchen und läßt seiner Natur auch in einer anderen Weise freien Lauf.

Seinem Schicksalsbrüderchen Amor in der Petersburger Danae (Bode III. 194) geht es ähnlich.

Hieran reihen sich Episoden aus der Predigt Johannes des Täufers (Bode III. 215) und der Pfannkuchenbäckerin (B. 124): dort ein heulender Kleiner, dem die älteren Buben die Traube weggeplündert haben, hier ein Bürschchen, das von einem kecken Hündchen bedrängt wird.

Es folgen nun einige Darstellungen, in denen die Kleinen nicht Opfer, sondern Träger des komischen Geschickes sind. Die Opfer sind in diesen Fällen dann die Eltern. Meist sind es nur flüchtige Zeichnungen, wie Tagebuchblätter rasch hingeworfen. Wir sehen bald die Mutter, bald den Vater sich vergeblich bemühen, die ungezogenen Rangen zur Ruhe zu bringen. Welchen Verdrießlichkeiten ist der Witwer (Federzeichnung in der Sammlung J. P. Heseltine in London, Lippm. I. 45) ausgesetzt! Was gibt Der unartige Knabe einer Berlinerzeichnung (Lippm. I. 9) den beiden Frauen zu schaffen! Von unwiderstehlicher Komik ist die Situation in der Ruhe auf der Flucht der Sammlung Leon Bonnat in Paris (Lippm. IV. 181). Die heiligen Eltern sind gerade dabei, das kleine Jesulein trocken zu legen. Während die Mutter die Reinigung vornimmt, muß Joseph, da es stockfinstere Nacht ist, mit der großen Blendlaterne leuchten.

Auch Verlegenheiten erotischen Charakters werden komisch ausgelegt. Zwar hält sich Rembrandt in diesen

Fällen meist an die Überlieferung, doch gewinnt die Komik bei seiner anschaulichen Darstellungsweise bedeutend an Intensität. Wir sehen im Raub der Europa (Bode 1. 71), wie der prächtige jovische Stier das schöne Fürstenkind zu sich lockt, wie er durch sein arglos possierliches Wesen sie täuscht, sie ermutigt, sich ihm anzuvertrauen, wie er aber, sobald er die holdselige Last auf seinem Rücken fühlt, aufspringt und dem nahen Meere zueilt. Zu spät erkennt das arglose Mädchen seine Lage. Umso unbändiger aber freut der verwandelte Jupiter sich über den gelungenen Streich.

In einer Federzeichnung Das Netz des Vulkan verbildlicht Rembrandt die bekannte Situation im achten Gesang der Odyssee, die Untreue der Aphrodite und die Wiedervergeltung ihres Gemahls, des Hephästos. Einen Nachhall des unbändigen Gelächters der Homerischen Schilderung spüren wir auch in der Darstellung Rembrandts.

„Poseidaon kam, der Erdumgürter; und Hermes
Kam, der Bringer des Heils; es kam der Schütze Apollon.
Aber die Göttinnen blieben vor Scham in ihren Gemächern.
Jetzo standen die Götter, die Geber des Guten, im Vorsaal;
Und ein langes Gelächter erscholl bei den seligen Göttern,
Als sie die Künste sahen des klugen Erfinders Hephästos.
Und man wendete sich zu seinem Nachbar, und sagte:
Böses gedeihet doch nicht; der Langsame haschet den Schnellen!
Also ertappt Hephästos, der Langsame, jetzo den Ares,
Welcher am lustigsten ist von den Göttern des hohen Olympos,
Er der Lahme, durch Kunst. Nun büßt ihm der Ehebrecher!
Also besprachen sich die Himmlischen untereinander.
Aber zu Hermes sprach Zeus Sohn, der Herrscher Apollon:
Hermes, Zeus Gesandter und Sohn, du Geber des Guten,
Hättest du auch wohl Lust, von so starken Banden gefesselt,
In dem Bette zu ruhn bei der goldenen Aphrodite?

Ihm erwiderte drauf der geschäftige Argosbesieger:
O geschähe doch das, ferntreffender Herrscher Apollon!
Fesselten mich auch dreimal so viel unendliche Bande,
Und ihr Götter sähet es an, und die Göttinnen alle:
Siehe, so schlief ich doch bei der goldenen Aphrodite!
Also sprach er; da lachten laut die unsterblichen Götter."

In einer heiklen Situation befinden sich auch die Gespielinnen der Diana in dem Bilde Diana und Aktaeon (Bode III. 196). Sie werden von dem jungen Aktaeon im Bade überrascht. Die Entschlossensten flüchten sich. Die Zagen verstecken sich hinter der Gestalt der Göttin, die stehen geblieben ist und dem kecken Eindringling mit nassen Duschen arg zusetzt. Die rechte Bildhälfte gibt eine Darstellung der Schande der Callisto, die in ihrer Derbheit und Ausgelassenheit anmutet wie die wilden Gesänge eines Hexensabbaths. Die von Jupiter betörte Nymphe erregt dadurch, daß sie sich weigert, mit ihren Gefährtinnen das Bad zu teilen, den Argwohn derselben. Rasch entschlossen wird sie zu Boden gezerrt, überwältigt, und es wird unter lautem Halloh und Gelächter die Untersuchung in der derbsten Weise vorgenommen.

Bevor wir das Gebiet der Schicksalskomik verlassen, betrachten wir noch einige Fälle, die nicht in starken äußerlichen Affekten, sondern in feinen seelischen Verwicklungen ihre Voraussetzung haben. So in dem Bilde des Buckingham Palasts Die Frau des Schiffbaumeisters. (Bode II. 105.) Das schüchterne Weib wagt es nicht, dem Gatten den Brief zu bringen, weil sie fürchtet, er möchte ihr Kommen im ersten Augenblicke falsch deuten und unwillig werden. Da aber der Brief eilig ist, muß sie sich zu dem Schritte doch entschließen. Die Folge ist eine unsägliche Unbeholfenheit.

In einer ähnlichen Gefühlsverwirrung befindet sich die Frau des Tobias in dem Berliner Bilde Der blinde Tobias erkennt den Diebstahl der Ziege durch seine Frau. (Bode IV. 249.) Sie hat eine Ziege ge-

stohlen und will sie nun heimlich in Gewahrsam bringen. Durch das Blöken des Tieres aber kommt der blinde Gatte dem Diebstahl auf die Spur.

Ulkig dagegen ist der kleine Lausbub auf der Zeichnung der Kuchenbäckerin. (Lippm. II. 86). Er durchstöbert vergeblich alle seine Taschen nach dem Groschen, mit dem er den Kuchen bezahlen will, den ihm die Alte bereits recht ungeduldig unter die Nase hält. Der Junge wird wohl für dieses Mal auf das Backwerk verzichten müssen.

Die im Vorliegenden behandelten komischen Darstellungen sind durchwegs Fälle der Schicksalskomik. Wir treten nun in das Nachbargebiet, das Gebiet der Charakterkomik, ein.

In einem Falle hatten wir bereits Gelegenheit, auf deutliche Merkmale der Charakterkomik hinzuweisen: bei dem grotesken Abenteurer in der Darstellung des Schiffes der Fortuna. (B. 111). Dort beruht die Komik nicht nur auf falschen Tendenzen in bezug auf Denken und Wollen, sondern es sprechen auch Unzulänglichkeiten der äußeren Erscheinung mit. Ein Beispiel innigsten Zusammenwirkens von Faktoren der Schicksals- wie der Charakterkomik ist auch die derbe Satire Judas gibt die Silberlinge zurück. (Bode I. 10). Träger der Schicksalsmacht ist in diesem Falle Judas. Indem er die Priester zwingt, mit ihm, dem Verachteten und Geächteten, zu paktieren, sind sie genötigt, sich ohne Maske zu zeigen. Judas fleht die Priester an, das Blutgeld, mit dem sie ihn seinerzeit erkauft hatten, wieder zurückzunehmen, ihn von der Qual des bösen Gewissens zu entlasten. Sie aber weisen ihn entrüstet ab: „was gehet uns das an, da siehe du zu.“ — Wir fühlen uns erbittert. Um nun dieses Gefühl der Erbitterung in ein solches der Komik umzuwandeln, werden die Priester äußerlich mit Zügen behaftet, die unsere Spottlust anregen und uns die Worte nahelegen, die Prinz Heinz in bezug auf Falstaff spricht: „Sahst du niemals den Titan einen Teller voll Butter küssen? Und wie das

weiche Butterherz von dem heißen Sonnenkusse schmolz? Wenn du's je gesehen, so betrachte diese Masse!"

Diese Art der komischen Darstellung, also das drastische Betonen der Mißbildungen der äußeren Gestalt, bezeichnet man als Karikatur. Die Karikatur — caricare = beladen — besteht in der Übertreibung oder Verzerrung irgend einer negativen Charaktereigentümlichkeit zum Zwecke der Verspottung derselben.[1])

Solche Tendenzen äußern sich ganz versteckt in einer Reihe von physiognomischen Studien der Frühzeit (B. 10, 300, 320, 327 usw.) Deutlicher treten sie zutage im Zusammenhang von größeren Kompositionen, wo es sich um die Verspottung von Juden und Pharisäern handelt. So im Martyrium des heiligen Stephanus (B. 97), im Petite Tombe (B. 67) und am rücksichtslosesten in der Darstellung Jesus als Knabe unter den Schriftgelehrten. (B. 64).

Eine leise karikierende Note, die indessen schon das Gebiet des Grotesken streift, empfinden wir auch im Geldwechsler (Bode I. 1) in dem sonderbaren Aufhäufen von dicken Papierbündeln und Folianten. Das Groteskkomische ist eine spezielle Art der Karikatur. Grotesk heißt, die Dinge bis zur relativen Unmöglichkeit übertreiben, so daß sie in uns die Empfindung wecken, daß das auf diese Weise Dargestellte, in der Wirklichkeit nicht vorkommen könne.[2])

Groteskkomisches findet sich bei Rembrandt in erster Linie in den vielen Studien nach Bettlern und Verkommenen der Landstraße. Charakteristisch hiefür sind die Blätter B. 162, 163, 173, 174 und 179, sämtlich aus dem Jahre 1630. Wir sehen schlottrige, vom Hunger und vom Elend abgemergelte Gestalten, eingepackt in einen ungeheuerlichen Wust von zerfetzten und geflickten Kleidungsstücken, der an das Unmögliche grenzt. In den Bettlerdarstellungen der späteren Jahre tritt das Groteske

[1]) H. Schneegans, Geschichte der grotesken Satire 1894, S. 40.
[2]) H. Schneegans, Geschichte der grotesken Satire 1894, S. 39.

mehr und mehr zurück. Anklänge finden wir aber immer noch, z. B. in dem zerstülpten Zylinder des Bettlerjungen in der Darstellung Die Bettler vor der Haustüre. (B. 176.) Oder in der verschrobenen Bekleidung des Burschen im Vordergrunde der Darstellung Christus dem Volke vorgestellt. (B. 76.)

Eine weitere Unterart der Karikatur, der wir bei Rembrandt begegnen, ist das Phantastische, das Seltsame, Ungewohnte und Fremdartige. Es macht sich gelegentlich im Kostüm geltend, in der Gewandung Sauls (Bode I. 46), in den Kopfbedeckungen der Priester im Tod der Maria (B. 99) und in der Darbringung im Tempel. (B. 49.) Mitunter ist es die seltsame Licht- und Schattenwirkung, die den Eindruck des Phantastisch-komischen erweckt. So zum Beispiel in den wandernden Musikanten (B. 119), im blinden Fiedler (B. 138) und im Quacksalber (B. 129). Bei letzterem wird die Wirkung noch verstärkt durch allerlei fremdartiges Geräte und nicht zum wenigsten durch die marktschreierische Art, wie er seine Mittelchen der gläubigen Menschheit anbietet. Aber eine seltsamere Erscheinung noch ist der Rattengiftverkäufer (B. 121). Er hält in der linken Hand sein Panier, einen Korb auf hoher Stange, an dem Rattenleichen herunterhängen. Außerdem klettert solch lebendiges Viehzeug am Korb und auf den Schultern herum.

In das Gebiet des Phantastisch-Komischen gehört endlich auch das Drachenungeheuer in der Darstellung des ersten Menschenpaares (B. 28) und die Maske des brüllenden Löwen am Wagen des Pluto im Raub der Proserpina. (Bode I. 70.)

Aber nicht nur durch Übertreibungen, Verzerrungen und phantastisches Staffieren werden komische Effekte erzielt, auch durch krasse realistische Darstellung solcher Objekte, die an sich schon kraus, verworren, irrational, gemein, widerlich sind. Für diese Art der Darstellung ist der stehende Bettler (B. 163) be-

zeichnend, ferner der Rattengiftverkäufer und sein affenartiger, weitmäuliger Begleiter (B. 121). Auch Adam und Eva (B. 28) wirken in ihrer ungeschminkten häßlichen Nacktheit im ersten Augenblicke komisch. Hier hat jedoch das Gefühl der Komik seine eigentliche Wurzel im Vorgang selbst, nämlich in dem vergeblichen Zureden des buhlerischen Weibes. Durch das reservierte Verhalten des Mannes wird dieses Bemühen zu einem vergeblichen, zu einem komischen gestempelt.

In dieser Adam- und Eva-Episode beruht das Gefühl der Komik im wesentlichen auf falschen Tendenzen in bezug auf das Wollen. Auf der gleichen Grundlage entwickelt sich die Komik auch in einigen anderen erotischen Darstellungen. So wird der Göttervater zweimal auf verbotenen Wegen ertappt und bloßgestellt: scherzend im Raub der Europa (Bode I. 71), rücksichtsloser in Antiope und Jupiter (B. 203).

In Joseph und Potiphars Weib (B. 39) verfällt das verbuhlte Weib, das in heißer Brunst den sich sträubenden Joseph an sich zu reißen sucht, der Bloßstellung. In Susanna im Bade (Bode V. 322) die beiden Alten, die, von unnatürlichem Feuer erhitzt, der jugendlichen Schönen nachstellen.

Schonungslos schwingt Rembrandt die Geißel des Spottes, wenn es sich darum handelt, falsches Priester- und albernes Pharisäertum an das Licht zu zerren. Im reuigen Judas (Bode I. 10) konnten wir auf ein drastisches Beispiel dieser Art bereits hinweisen. Noch mehr nach der Seite der Unlust neigt die Komik in der Darstellung Christus vor Pilatus (Bode III. 214), und zwar im Hinblick auf die brüllenden Juden, die wie eine Horde gehetzter wilder Tiere nach dem Blute des Heilandes lechzen. Duldsamer und kritischer verhalten sich die Pharisäer in dem Blatt der predigende Christus, genannt „la petite Tombe". (B. 67.) Wie durch die Worte Christi bei einzelnen dieser Vornehmen und Gebildeten die Vorurteile ins Wanken geraten, bei andern dagegen die Skep-

sis die Oberhand behält, ist mit feinen Pointen zum Ausdruck gebracht.

Schärfer trifft die Komik die Pharisäer auf dem Hundertguldenblatt (B. 74). Sie sind gekommen, den Wundermann sich anzusehen, der Kranke heilen soll; sie glauben nicht daran, sie machen sich über ihn lustig; den einen, der da sitzt, langweilt schon das Warten; der andere, der dort steht, sieht hochmütig auf den Pöbel hinab, der sich gläubig herandrängt. Einer, ganz links, witzelt zu den Gleichgesinnten.

Daß in den Schöpfungen Rembrandts auch die Irrungen des Alltags in ihren mannigfaltigen Erscheinungen zu Worte kommen, ist bei seiner höchst intimen realischen Darstellungsweise ohne weiteres klar.

Das bekannte Dresdener Frühstücksbild (Bode III. 157) zeigt den Meister selbst, wie er in ausgelassenster Weinlaune der Welt das volle Sektglas ins Gesicht hält. In gehobener Stimmung befinden sich auch die Hochzeitsgäste in der Hochzeit des Simson (Bode III. 222). Auf der schiefen Ebene bereits der betrunkene alte Loth in Loth und seine Töchter, einem Jugendwerk des Meisters, das nur noch in der Nachbildung von J. Vliet erhalten ist. (Bode VIII. No. II.)

In andern Darstellungen werden spezifisch weibliche Eigenschaften — Eitelkeit, Putzsucht, Neugierde — und die Intima der Frau überhaupt aufs Korn genommen.

Rembrandt und Saskia vor dem Ausgang (Bode III. 158): Während der Gatte bereits ungeduldig wartet, steht die Frau noch vor dem Spiegel und betrachtet die Wirkung einer Perle.

Die Toilette der Bathseba nach dem Bade (Bode IV. 246): Bathseba, die eben aus dem Bade gestiegen ist, sitzt hüllenlos auf einem Teppichpfühl und läßt sich von der Dienerin die schönen Haare ordnen. Indessen ist eine kunstfertige Alte damit beschäftigt, ihr

die Fußnägel zu reinigen.[1]) Einziger Zeuge ist König David, der von der Zinne seines Schlosses aus dem Schauspiel unbeobachtet folgt.

In der Londoner Darstellung Rembrandts Köchin (Bode VI. 465) wird die neugierige Magd in das Zwielicht der Komik gerückt; im Eulenspiegel (B. 188) die etwas verdächtige Läßlichkeit eines Bauernmädchens. Till Eulenspiegel liegt ihm zu Füßen und schielt, während er seine Hirtenweise flötet, mit blinzelnden Augen nach den Waden der Schäferin.

Ein leises Gefühl der Komik empfinden wir auch, wenn jemand zu ungelegener Zeit einschläft. Beispielsweise angesichts der alten Anna im Bilde Die Wiege (Bode IV. 250). Oder des schnarchenden Bauernburschen zu den Füßen des Täufers in der Predigt Johannis (Bode III. 215). Auch Gelegenheitsmacher ist der Schlaf: das Pärchen und der schlafende Hirt (B. 189).

Von oft recht lebhafter, unmittelbar wirkender Komik sind die Kinderszenen. In der Nachtwache (Bode IV. 253) hat der plötzliche Aufbruch der Schützen auch die Gassenbuben in Bewegung gebracht. In dem Tumult feuert einer gar zwischen den Köpfen der Schützen seine Flinte ab.

Ein Häuflein schmunzelnder glückstrahlender Proletenkinder drängt sich um die alte Pfannkuchenbäkkerin (B. 124).

Im Hundertguldenblatt sehen wir einen kleinen Krauskopf barfüßig und mit geflickten Höschen. Er zupft seine Mutter am Kleide, damit sie der anderen Frau folge.

Im „la petite Tombe“ (B. 67) liegt ein kleines Mädchen zu Füßen des predigenden Christus platt auf dem Boden und zeichnet mit dem Finger Figuren in den Sand.

Auch das Völklein der Engel gebärdet sich mitunter komisch. In der Verkündigung an die Hirten (B. 44) sehen wir es in kindlich ausgelassenem Jubeltanz

[1]) Das Motiv der Nägelschneiderin ist offenbar Tintoretto entlehnt.

den Himmel umwirbeln, in dem die Taube schwebt. Recht geschäftig erweist es sich in der Himmelfahrt Christi (Bode II. 127) und rührend menschlich in der Darstellung der heiligen Familie mit den Engeln (Bode IV. 250). Die Englein flüstern nur leise, recken neugierig die Hälse vor, halten sich aber in gehöriger Ferne, da sie fürchten, ihren lieben Schutzbefohlenen im Schlafe zu stören.

Mit Imponderabilien des Komischen sind namentlich auch die vielen Darstellungen der heiligen Familie und die Familiendarstellungen überhaupt durchsetzt. Man betrachte beispielsweise den ärmlichen Zimmermannsraum der heiligen Familie mit dem Vorhang (Bode IV. 252).

Auch in den Waldwinkeln der einsamen Heiligen — in den Darstellungen des heiligen Hieronymus (B. 100, 103, 104) — herrscht eine Anspruchslosigkeit und Unbeholfenheit, die an das Komische grenzt.

Ein ganz zarter Hauch komischen Lichtes schwebt über einigen Bildnissen der Saskia, kaum wahrnehmbar in der bekannten Berliner Silberstiftzeichnung (Lippmann I. 6), deutlicher in den beiden Dresdener Bildnissen: Frühstücksbild (Bode III. 157) und Saskia lachend (Bode III. 151).

Eine ungemein heitere Passivität reflektieren auch die Bildnisse Jan Lutmas (B. 276) und Nicolas Bruyninghs (Bode V. 367).

Zum Schlusse sei noch untersucht, inwieferne Rembrandt auch die Tiere komischen Wirkungen dienstbar macht. Valentiner[1]) hat nachgewiesen, daß der Meister zu jeder Zeit, namentlich aber zu Zeiten Saskias, von allerlei Haustieren, Kätzchen, Hunden, Vögeln usw. umgeben war. Er hatte somit reichliche Gelegenheit, diese zu beobachten. Und wir brauchen in seinen Bildern nach Tiermotiven, namentlich komischen, nicht lange zu suchen.

---

[1]) W. R. Valentiner. Rembrandt und seine Umgebung 1905.

So wirkt komisch das Brüllen der auf den Engel aufmerksam gewordenen Kuh im Traum Josephs (Bode IV. 248). Oder das Spiel des Kätzchens mit dem Hund in der Darstellung des Gleichnisses von den Arbeitern im Weinberg (Bode III. 220). Oder die sich paarenden Hunde im Vordergrunde der Predigt des Täufers (Bode III. 215).

In anderen Darstellungen ist Furchtsamkeit der Tiere die Ursache der Komik. Zum Beispiel in der Verkündigung an die Hirten (B. 44) im Hinblick auf die fliehenden Rinder und Schafe. Im heiligen Hieronymus (B. 100) angesichts des vor dem Totenschädel erschrocken zurückfahrenden Löwen.

Komisch wirken die Tiere vor allem, wenn sie menschliche Gesinnungen zur Schau tragen. So die vergnüglich blinzelnden Kühe im Pärchen und der schlafende Hirt (B. 189). Oder das an der Freude der Frauen teilnehmende Hündchen in der Heimsuchung (Bode IV. 241).

Dem Blinden Fiedler (B. 138) erweist sich das begleitende Hündchen als treuer, menschlich fühlender Freund. Dem Blinden Tobias (B. 42) als aufmerksamer Kamerad.

Der satirische Humor.

Das Gefühl des Humors ist, wie wir gesehen haben, das Produkt des Gegeneinanderwirkens komischer Kräfte und positiver Werte. Als positive Werte gelten aber nicht nur Nützlichkeitswerte, nicht nur Werte des sittlich Guten, des Vernünftigen, des Logischen usw., sondern auch ästhetische Werte, Werte der künstlerischen Form. Solche sind immer wirksam, wenn der Humor in einem Kunstwerk uns entgegentritt. Die humoristische Wirkung ist in diesem Falle an die Eigenart der künstlerischen Formelemente gebunden. Je stärker ein Kunstwerk durch die Form wirkt, desto mehr tritt der Inhalt zurück, und

desto mehr werden daher auch die komischen bezw. humoristischen Elemente in ihrer Wirkung herabgesetzt und desto mehr nur von der ästhetischen Seite gewürdigt.

Dies ist in hohem Maße der Fall bei Rembrandt. Weniger in den Radierungen und Zeichnungen, als in den Bildern, deren Wert in erster Linie auf der vollendeten Durchbildung von Form, Farbe, Gesamtstimmung und Ausdruck beruht. Bei Betrachtung und Würdigung der komischen bezw. humoristischen Tatbestände ist dieser Faktor stets im Auge zu behalten. Wir werden im Verlaufe unserer Ausführungen gelegentlich darauf hinweisen.

In der Kunst Rembrandts ist der Humor in mancherlei Graden verwirklicht. Vor allem unterscheiden wir einen harmlosen, in sich unmittelbar versöhnten Humor und andererseits einen in sich entzweiten oder satirischen Humor. Im ersten Falle wird der Konflikt zwischen dem Komischen und dem Erhabenen äußerlich zu einer Lösung gebracht, d. h. das Lächerliche, sei es nun ein Lächerliches an einer Person, oder das Lächerliche einer Situation, macht einem Erhabenen Platz; wir erkennen trotz aller falschen Tendenzen das ihm zu Grunde liegende Gute. Im zweiten Falle wird der Konflikt nur innerlich überwunden d. h. im Bewußtsein. Das Nichtige, Verkehrte, behält äußerlich betrachtet Recht, es erreicht sein Ziel. Die Entlarvung wird herbeigeführt durch den natürlichen Verlauf der Dinge, durch den Zusammenhang des Geschehens. „Mit diesem Zusammenhang, dieser Logik, dieser sittlichen Notwendigkeit sympathisieren wir. Sie erscheint als das Erhabene. In dem hieraus entspringenden Gefühl sind wir versöhnt.“ (Lipps, Komik und Humor. 256.)

Wir machen diese Unterscheidung zum Ausgangspunkte unserer Untersuchung und betrachten zuerst die humoristischen Äußerungen satirischen Charakters. In einem weiteren Kapitel wären dann die verschiedenen Arten des harmlosen, in sich unmittelbar versöhnten Humors zu betrachten: der possenhafte Humor, der harmlose Humor im engeren Sinne und der intime Humor.

Der satirische Humor tritt in der niederländischen Kunst als erster auf. Wir begegnen ihm schon in den im ersten Kapitel ausführlich besprochenen groteskphantastischen Darstellungen des Mittelalters, in denen es sich darum handelte, die Teufel und bösen Geister lächerlich zu machen. Die Anregung gab das zeitgenössische Drama. Dieses hatte ursprünglich den Zweck, dem Volke in einigen dramatisch wirksamen Szenen die Hauptmomente der biblischen Geschichte vorzuführen, Marienleben, Passion, das jüngste Gericht usw. Es bildete einen wesentlichen Bestandteil des regelmäßigen Gottesdienstes und brachte einen so tiefen Eindruck hervor, wie es die Predigt nimmermehr tun konnte. Das wußten die Geistlichen wohl und darum setzten sie alles daran, die geistlichen Spiele volkstümlich zu erhalten. Als im Laufe der Zeit die Teilnahme des Volkes zu ermatten begann, wurden in die kirchlichen Dramen ohne Bedenken komische Episoden eingeflochten. Träger dieser Episoden waren vor allem die Teufel, die wegen ihrer grotesken Erscheinung, ihren Reden und Manieren dem Volke außerordentlich gefielen.[1]) Sie waren gedacht als „Folie" der Heiligen und dienten also zugleich auch einem ästhetischen Zweck.

Diese Stoffe verlangten auch Einlaß in die Malerei.

In der niederländischen Kunst fanden sie die ausgiebigste Verwertung um die Wende des 15. und in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts — vor allem durch Hieronymus Bosch, Cornelis Engelbrechtsen und Lukas von Leyden.

Einigen Nachfahren dieser weiter oben geschilderten Gattung begegnen wir aber auch bei Rembrandt. Als solche sind aufzufassen: das drachenartige Ungeheuer in der Radierung Adam und Eva (B. 28), der karikierte Henkersknecht in der Darstellung die Enthauptung des Täufers (B. 92), der Rattengiftverkäufer (B. 121) und der Quack-

[1]) Flögel-Ebeling. Geschichte des Grotesk-Komischen, 134 ff.

salber (B. 129). Aber während in den beiden ersten Fällen die lächerliche Wirkung im mittelalterlichen Sinne mit grotesken Mitteln herbeigeführt wird, beruht sie in den andern Fällen in einer dem Meister eigentümlichen zynischen Darstellungsweise, einer Darstellungsweise, die mit rücksichtsloser Offenheit alles, auch das Gemeinste und Niedrigste, ohne weiteres beim rechten Namen nennt. Auf den gleichen Voraussetzungen beruht die Komik in der Darstellung des ersten Menschenpaares (B. 28). Hier war es dem Künstler darum zu tun, den kulturlosen, unaufgeputzten Menschen zu zeigen, der nichts ist „als ein armes, bloßes, zweizinkiges Tier." Auch einige Studien nach Bettlern und Verkommenen der Landstraße gehören in diese Kategorie (B. 163, 174 und 363) und endlich die Hundeepisode in der Predigt des Täufers (Bode III. 215), die S. v. Hoogstraaten zu folgendem Ausfall veranlaßte: „Obwohl dies (das Paaren der Hunde) an sich natürlich ist, ist es in abscheulichem Grade unpassend in diesem Bild, man sollte glauben, es sei eher eine Predigt des Zynikers Diogenes, als des heiligen Johannes. Durch derartige Zusätze offenbart sich der einfältige Sinn des Meisters und dieselben sind umso lächerlicher, als sie niedrige Irrtümer sind." (Bode VIII. 339). Mag diese Empfindlichkeit von einem gewissen Standpunkt aus berechtigt sein, von dem, auf den wir uns zu stellen haben, ist sie es nicht. Für uns ist die Darstellung dieses Motivs nur ein Beweis mehr für die dem Künstler eigene, jedem verflachenden Optimismus abholde, objektive Betrachtungsweise, die die Dinge ohne Rücksicht auf irgendwelche Forderungen der Ethik so wiedergibt, wie sie sind. Die satirische Spitze richtet sich in diesem Falle gegen eine Verkehrtheit, die in der Natur selbst begründet ist, gegen jene Unlogik des Lebens, die Absurdes und Heiliges auf einem und demselben Boden gedeihen läßt.

Eine schärfere Tonart schlägt der Meister an, wenn es sich darum handelt, unnatürliche Leidenschaften bloß-

zustellen. So wird in dem Bilde des Kaiser Friedrich-Museums in Berlin: Susanna im Bade (Bode V. 322) die Lüsternheit der beiden auf das junge Mädchen eindringenden Greise in ihrer ganzen Häßlichkeit entlarvt und in den Darstellungen Joseph und Potiphars Weib (B. 39) und Loth und seine Töchter (Bode VIII Nr. II) weibliche Lüsternheit und Verschlagenheit in die gleiche grelle Beleuchtung gerückt.

In ähnlicher Weise werden verspottet: in Joseph seine Träume erzählend (Bode III. 212, B. 37) und Jakob bricht ohnmächtig zusammen beim Anblick von Josephs blutigem Rock (Bode V. 335) die niederträchtige Gesinnung der Brüder Josephs;

in Jakob segnet Esau (Bode III. 217) die lauernde, ränkeschmiedende Rebekka;

in Hagars Verstoßung (B. 30), die der scheidenden Magd hämisch nachblickende Sarah.

In diesen Darstellungen streift die Satire teilweise schon das Pathetische.

In der niederländischen Kunst des 16. Jahrhunderts begegnen wir des öfteren karikierten Priestern, zum Beispiel in den Stichen des Lukas von Leyden (Schaustellung Christi, B. 70, 71, Kreuzigung, B. 65, Christus vor dem Hohepriester, B. 59); dann in Darstellungen Pieter Brueghels des Älteren (Christus und die Ehebrecherin, Schleißheim), David Vinckboons (Predigt des Täufers, Schleißheim), H. Goltzius' (Schaustellung Christi, B. 34, Dornenkrönung Christi, B. 33) u. a.

Auch bei Rembrandt werden die Priester und Pharisäer mit Lächerlichkeiten behaftet. Sie sind dargestellt als die ingrimmigen, rachsüchtigen Feinde aller auf das Natürliche und Ursprüngliche gerichteten Sehnsucht, als die Mächtigen und Einflußreichen, aber moralisch Entarteten, als die Verderber und Lügner. Sie dienen in den großen Kompositionen als „Folie" des menschlich Guten, als die dem wahrhaft Guten sich entgegensetzende hemmende Macht. Sie werden von ihrer angemaßten Höhe

herabgesetzt, auf eine Linie gestellt mit den von ihnen Verachteten. Sie müssen mit diesen paktieren, an diesen sich messen lassen. Aber indem sie mit ihrer Gesinnung sich brüsten und als edel und menschenfreundlich sich ausgeben, wird ihre Nichtigkeit und vielleicht Nichtswürdigkeit offenbar. Sie sind die Gerichteten.

Die Verulkung der Priester und Pharisäer zeigt sich am rücksichtslosesten in einem Jugendwerk des Meisters und einem Werk der Reifezeit, in den Darstellungen des reuigen Judas aus dem Jahre 1628 (Bode I. 10) und des Jesusknaben inmitten der Schriftgelehrten aus dem Jahre 1654 (B. 64). Vor der unverhüllten schönen Menschlichkeit des Jesusknaben und dem wahrhaftigen Schuldgeständnis des reuigen Judas schrumpfen die kirchlichen Würdenträger und Gottesgelehrten zu lügenhaften Karikaturen zusammen.

Auch in der Darstellung des Zinsgroschens (B. 68) und einer weiteren Darstellung des Jesusknaben unter den Schriftgelehrten (B. 65) stehen verspottete Priester- und Pharisäergruppen im Mittelpunkt der Komposition.

Dagegen treten sie als Episodenfiguren auf in der Predigt des Täufers (Bode III. 215), in der Darbringung im Tempel (B. 49), in der Synagoge (B. 126) und anderen Darstellungen.

Die höchste Verwendung im Dienste des Kunstwerkes findet die satirisch-humoristische Darstellungsweise im Hundertguldenblatt (B. 74). Wie angesichts der stolzen, höhnenden und witzelnden Priestergruppe die Worte des Heilandes erst volle Bedeutung gewinnen, wie ihre Wirkung sich multipliziert, wie der Vorgang sich erweitert zu einem großartigen Weltbilde, zu einem ungeheuren Gleichnis menschlichen Liebens und Hassens, und wie andererseits dies leidenschaftliche, drängende und stoßende Leben gebändigt wird durch die zur höchsten Meisterschaft entwickelten künstlerischen Formelemente, das ist von unvergleichlicher Wirkung und erweitert die

Grenzen der humoristischen Vorstellungsbewegung ins Unendliche.

Wir haben noch zwei Darstellungen zu würdigen, in denen die aus der Vernichtung emportauchende Wahrheit nicht abstrakt, sondern konkret verwirklicht ist, in denen also der Träger des Positiven objektiv in die Erscheinung tritt. Es sind die beiden Darstellungen: das Liebespaar und der Tod und Rembrandt als Narr. Das Liebespaar und der Tod (B. 109) ist ein später Nachläufer der deutschen Totentanzbilder. Dem Liebespaar in vornehmer Tracht, das sich eben zu einem Schäferstündchen zurückziehen will, stellt sich der Tod in den Weg. Er hält in seiner Knochenhand das abgelaufene Stundenglas. Rembrandt als Narr (Bode VII. 506), das früher schon ausführlich besprochene Selbstbildnis des Kaiser Friedrich-Museums in Berlin, ist die Personifikation der höchsten Weisheit in ihrem Gegensatze als Narrheit. Die Darstellung ist umso eindrucksvoller, als Rembrandt hier auf Übertreibungen verzichtet und mit festem unerschrockenen Geiste nur die unverhüllten großartigen Schriftzüge der Natur wiedergibt.

Der versöhnte Humor.

1. Der possenhafte Humor.

Der entzweite oder satirische Humor hat sein Gegenstück im unentzweiten oder versöhnten Humor. Dieser hat zur Voraussetzung, daß das Komische oder Nichtige, nicht nur innerlich, wie im satirischen Humor, sondern auch äußerlich irgendwie überwunden werde, daß der gute Kern durch die komische Verschleierung immer durchblicke. Je nach dem Wert und der Kraft des mit dem Lächerlichen behafteten Guten ist der versöhnte Humor höher oder niedriger geartet. Die niedrigste Art ist der possenhafte Humor, mit dem wir uns zunächst zu befassen haben.

Die humoristische Posse heftet sich an die Erscheinungen der niedrigen Welt, an den Dummen, Ungeschickten, Gebrechlichen usw. Sie zieht mit Vorliebe Bauern und Kinder in ihre Wirkungssphäre. In die niederländische Kunst fand sie Einlaß durch Pieter Brueghel den Älteren, den sog. „Bauernbrueghel", dessen Bauerndarstellungen sich ebenso sehr durch die frische drastische Komik wie durch die gesunde Urwüchsigkeit auszeichnen.

Von den vielen Nachfolgern Brueghels ist einer der bedeutendsten Adrian Brouwer. Er beschränkt sich zumeist auf Darstellungen aus dem Wirtshausleben, auf die Darstellung von Trunkenbolden und Dirnen, Raufereien und ähnlichen Dingen. Da aber eine große Gabe gesunder und natürlicher Charakteristik die Grundlage seiner Auffassung bildet, so leuchtet aus seinen derben und ausgelassenen Possen doch immer der versöhnliche Schimmer eines zwar kräftigen aber nichtsdestoweniger harmlosen und vor allen Dingen echten Humors.

Rembrandt kannte die beiden Meister. Von Brueghel besaß er zahlreiche Stiche und von Brouwer, der bis zum Jahre 1631 in Holland weilte, waren ihm nicht nur die Zeichnungen, sondern auch zahlreiche Bilder bekannt.[1]) Es läßt sich denken, daß er für diese wahrhaft volkstümliche Kunst eine tiefe Neigung empfand, namentlich in den Sturm- und Drangjahren, da der Künstler nicht wild und ausgelassen genug sein konnte.

Der weitmäulige Laffe in der Darstellung des Rattengiftverkäufers (B. 121) erinnert an Brouwersche Typen. Ebenso die gefräßigen Kinder, die sich um die Pfannkuchenbäckerin (B. 124) scharen. Eine ähnliche Auffassung tritt zutage in drei Einzelfiguren; zunächst im Zerlumpten Kerl (B. 172) vom Jahre 1630, der beduselt an der Straße steht und bettelt; ferner in den beiden stehenden Bauern (B. 177 und 178), die

[1]) W. R. Valentiner. Rembrandt und seine Umgebung. S. 101 u. 107.

von den Wetterbauern H. Seb. Behams angeregt worden sind. Der eine jammert „es ist bitter kalt“, schneidet Grimassen und schlottert am ganzen Leibe; der andere gibt ihm zur Antwort „das ist nichts“ und lacht ihn aus.

Verwandt mit diesen Figuren sind die gen Himmel fahrenden rüpelhaften Engel in den Darstellungen des Opfers des Manoah (Bode IV. 243 und Stockholmer Zeichnung) und den Tobiasbildern (Bode III. 219 und B. 43). Ebenso der klägliche Abenteurer in der Radierung das Schiff der Fortuna (B. 111), der einem üblen Geschick zum Opfer gefallen ist und deswegen unser Mitleid erregt.

In der ausgiebigsten Weise ist der possenhafte Humor verwirklicht in drei Darstellungen heftig bewegter Szenen aus der Frühzeit: in der großen Verkündigung (B. 44), der Tempelaustreibung (B. 69) und der Auferstehung Christi (Bode II. 131). Sie enthalten, so ernsthaft sie gemeint sind, eine Fülle höchst belustigender Motive, die um so wirksamer sind, als zu gleicher Zeit, dicht bei, eine heilige Handlung vor sich geht. Man betrachte auf das hin die Verkündigung: im Irdischen Tumult und Lärm, ein Durcheinander von rennenden, sich überstürzenden und überspringenden Menschen und Herden, in den Lüften der Gesang der Engel „und Friede auf Erden“.

Das Possenhafte streifen auch einige Episoden erotischen Charakters. So die Betörung der schönen Fürstentochter durch Jupiter im Raub der Europa (Bode I. 71); dann das Betragen der läßlichen Schäferin in der Radierung Eulenspiegel (B. 188); ferner das Auskneifen der badenden Nymphen vor dem jungen Jäger in Diana und Aktaeon (Bode III. 196) und endlich das Umsichschlagen, Kneifen und Schreien der gegen die Untersuchung sich sträubenden Nymphe in der Callistoszene auf dem gleichen Bilde. Die humoristische Wirkung ist in diesem Bilde am lautesten und nachhaltigsten, trotz dem starken gruselig-mystischen Einschlag und den

dämpfenden künstlerischen, namentlich koloristischen Elementen.

Mit den Mitteln der humoristischen Posse arbeitet Rembrandt mit Vorliebe in Kinderdarstellungen. Auf das bekannte kleine Luftdrama Raub des Ganymed (Bode III. 197) wurde früher bereits in ausführlicher Weise hingewiesen. Desgleichen auf die Situationen der Berliner Federzeichnung Unartiger Knabe (Lippm. I. 9) und der Federzeichnung der Sammlung J. P. Heseltine in London der Witwer (Lippm. I. 45). Die beste Gelegenheit zur Verwendung possenhafter Motive aber bot die Darstellung der Predigt des Täufers (Bode III. 215), wo es sich vor allem darum handelte, große Volksmassen vorzuführen, zu beleben und interessant zu machen. Schon der jüngere Brueghel verwebte seine Darstellung der Predigt des Täufers (Pinakothek München) mit komischen Episoden. In reicherem Maße noch David Vinckboons und Abraham Bloemaert (Gemäldegalerie Schleißheim). Da finden wir karikierte Bauern, Liebespärchen, Mütter, die ihre Kleinsten stillen, Jungens, die spielen und sich balgen, schnüffelnde Hunde usw. Rembrandt aber geht in der Belebung und Ausschmückung der Volksszene mit komischen Episoden noch weiter. Seine Darstellung wird beherrscht von der Gestalt des lebhaft gestikulierenden Predigers. Um ihn herum gruppiert sich das sehr gemischte Volk, das steht, sitzt, kauert, zuhört oder auch nicht. Einige Gesichter, die zunächst auffallen, zeugen von starker Beteiligung. Andere haben Wichtigeres zu tun, sie beobachten mit mißtrauischen Blicken die beiden Pharisäer, die eifrig beratend und auf Böses sinnend, eben davonschleichen. Zu den Füßen des Täufers ist einer eingeschlafen und schnarcht beinah. Ein anderer ist auf die Mauer geklettert und lehnt sich über die Brüstung. Weiter vorn balgen sich zwei Buben um eine Weintraube, die sie dem heulenden Kleinen weggenommen haben. Den beschwichtigt die Mutter, die Buben fährt der Vater entrüstet an. Im Vordergrunde sitzt

eine junge Frau mit ihrem Kleinen, das sie mit einem Kranze aus Feldblumen schmückt. Eine andere, weiter rechts, besorgt gerade ihr Kind. Der Junge daneben droht ihm mit der Rute. In der linken Ecke, ganz im Dunklen, bemerken wir zwei Hunde, die sich paaren. Aber trotz der reichlichen Verwendung von komischen, meist possenhaften Motiven ist die Komposition wuchtig geschlossen und einheitlich und von höchster künstlerischer Qualität, die humoristische Wirkung infolgedessen gedämpft, aber auf das mannigfachste belebt.

Hemmungsloser äußert sich das Komische in der Volksszene der Radierung Triumph des Mardochäus (B. 40).

2. Der harmlose Humor.

Eine weitere höhere Art des versöhnten Humors ist der harmlose Humor, das Wort „harmlos“ im engeren Sinne genommen. Er spekuliert auf die kleinen Absurditäten, Verkehrtheiten und Irrtümer des täglichen Lebens, auf den Augenblick, den Witz, den Leichtsinn und die Laune.

In der niederländischen Kunst ist der harmlose Humor vor allem im humoristischen Genrebild verwirklicht, am markantesten in einigen Werken des Franz Hals. So beispielsweise in dem wundervollen Pariser Bild Junker Ramp und seine Liebste (1623). Es stellt den Junker dar als flotten Zecher mit köstlich heiterem Blick. Eben hat er berauscht und beseligt ein launiges Lied angestimmt, dabei mit der einen Hand den vollen Römer ergriffen und mit der anderen sein freundliches Liebchen fest an sich gepreßt.

Aus diesem Bilde schöpfte Rembrandt die Anregung zum bekannten Dresdener Frühstücksbild (Bode III. 157). So wunschlos und sonnig aber wie bei Franz Hals ist bei ihm das Lachen nicht. Wohl blicken uns aus dem Bilde vier jauchzende Augen an. Hinter dem Jauchzen aber verbirgt sich etwas Seltsames, Stärkeres, das uns

viel mehr interessiert und bald so völlig in Anspruch nimmt, daß wir das Heitere, Lustige kaum noch bemerken. So ergeht es uns auch vor einem zweiten Dresdener Bild Saskia lachend (Bode III. 151) und vor allem vor den wundervoll heiteren Bildnissen der Saskia (Berliner Silberstiftzeichnung, Lippmann I. 6), des Nicolaus Bruyningh (Bode V. 367) und des Jan Lutma (B. 276). Wenn uns in den beiden erstgenannten der ganze Liebreiz der schwärmerischen Jugend entgegenblickt, so fesselt in dem Bildnis des Goldwägers die freundliche schalkhafte Anmut des erfahrenen Alters.

Ernster und gedämpfter ist der Widerhall des Heiteren und Lustigen in der Darstellung Simsons Hochzeit (Bode III. 222) und in dem Stockholmer Bilde Der Schwur der Bataver unter Claudius Civilis (Bode VII. 520). Dort erwächst die komische Erregung aus dem freieren Sichgehenlassen eines Teils der Hochzeitsgäste, hier aus dem Lachen des trunkenen Alten am rechten Tischende.

Harmlos humoristische Tendenzen spiegeln sich auch in einer Reihe von Darstellungen aus dem Leben des Kindes. Zum Beispiel im Hintergrund der Radierung zwei männliche Akte (B. 194), wo des Lieblings erste Gehversuche geschildert werden; desgleichen in der Stockholmer Federzeichnung eine Frau ein Kind am Gängelband führend (Lippmann III. 130) oder einer solchen des Amsterdamer Kabinets zwei Frauen mit einem kleinen Kinde (Lippmann — Hofstede de Groot II. 83).

Heiteren Kindermotiven begegnen wir aber auch im Zusammenhang ernster, bedeutsamer Kompositionen, sehr wirkungsvoll verwertet in der Radierung Jesus Christus lehrend (B. 67), in den Darstellungen Josephs blutiger Rock (Bode V. 340) und Joseph erklärt seine Träume (Federzeichnung Lippmann — Hofstede de Groot I. 7).

Besonders reizvoll ist das kleine Bürschchen zu äußerst rechts in der Radierung der Pfannkuchenbäckerin (B. 124), das, weniger glücklich als seine Kameraden, auf den Kuchen verzichten muß und nun, das Köpfchen schwer auf den Arm gelegt, resigniert in die brodelnde Pfanne guckt.

In anderen Darstellungen werden die Intima der Frau humoristisch pointiert. Kaum bemerkbar in dem Bilde Rembrandt und Saskia vor dem Ausgang (Bode III. 158). Deutlicher dagegen in der Toilette der Bathseba nach dem Bade bei Baron Steengracht im Haag (Bode IV. 246), wo die schöne Frau sich die Nägel reinigen und sich kämmen und schmücken läßt. Dem Motiv der Nägelschneiderin begegnen wir wieder in der großen Bathseba des Louvre (Bode V. 354) vom Jahre 1654. Hier klingt die humoristische Note nur ganz gedämpft nach. Der seltsame Brief des Königs hat die Frau zum Nachdenken veranlaßt und nur widerwillig fügt sie sich dem Wunsche des königlichen Herrn.

Zum Schlusse haben wir noch zwei Darstellungen erotischen Charakters zu würdigen. Auf die höchst amüsante Federzeichnung mit der Untreue der Aphrodite (Kleinmann III. 17) haben wir in einem früheren Kapitel bereits ausführlich hingewiesen. Die Götter, die auf den Ruf des Hephästos spornstreichs herbeigeeilt sind, können sich angesichts des auf so geschickte Weise ertappten und nun hilflos gefesselten Paares nicht mehr meistern und brechen in ein unbändiges Gelächter aus „und ein langes Gelächter erscholl bei den seligen Göttern". Kernverwandt mit dieser Darstellung ist die Radierung das Pärchen und der schlafende Hirt (B. 189). Hier jedoch entwickelt sich die Situation ins Ironische.

3. Der intime Humor.

Wir haben gesehen, daß die drei Weisen der humoristischen Darstellung, die wir in der Kunstwelt Rembrandts bis jetzt kennen gelernt haben, nicht völlig originell sind,

sondern in der niederländischen Kunst früher schon bedeutende Vertreter hatten. So der satyrische Humor in Hieronymus Bosch, der possenhafte Humor in Pieter Brueghel dem Älteren und der harmlose Humor in Franz Hals.

Diesen drei Arten des Humors ist gemeinsam, daß sie um ihrer selbst willen entstanden sind. Sowohl den humoristischen Darstellungen des Hieronymus Bosch, wie auch denen Pieter Brueghels und Franz Hals' liegt die Absicht zugrunde, humoristisch zu wirken. Ebenso den humoristischen Darstellungen Rembrandts, sofern sie satirischer, possenhafter oder harmloser Art sind.

Nun gibt es aber noch eine Weise der humoristischen Darstellung, die nicht sich selber, sondern einer höheren Absicht dient, die also nicht Zweck, sondern nur Mittel und zwar Kunstmittel im höchsten Sinne ist. Dieser humoristischen Darstellungsweise, die eine ungeheure psychologische und künstlerische Begabung voraussetzt, eine Begabung, die nicht nur mit klarem Auge die tiefsten Motive des Lebens und der Natur erkennt, sondern diese Motive auch überzeugend darzustellen weiß, begegnen wir in vielerlei Graden bei Rembrandt. Durch ihn wurde sie dem Besitzstande der niederländischen Kunst zugeführt.

Bezeichnend für diese Art der humoristischen Darstellung ist es, daß sie auf Irrtümer spekuliert, die uns die Menschen erst lieb machen, daß sie es auf Schwächen abgesehen hat, die als stichhaltige Merkmale dem Alleredelsten, dem von uns mit ehrfürchtigem Staunen Bewunderten, erst die eindringliche und überzeugende Bedeutsamkeit geben.

So wirkt beispielsweise in der Darstellung der Rückkehr des verlorenen Sohnes (Bode VII. 533) die Gemütserregung des heimgekehrten Sohnes gerade deshalb so innerlich, so echt und wahr, weil der Künstler das völlige Außerachtlassen des vom Fuße geglittenen Pantoffels noch besonders unterstrichen hat. Dieses Außerachtlassen erweckt, rein für sich betrachtet, ein Ge-

fühl der Komik. Im Hinblick auf den Zusammenhang aber erhält es eine ins Ungeheure multiplizierte Bedeutsamkeit, indem es uns sagt, daß das Herz des Sohnes von den verzehrenden Qualen der Reue so erfüllt ist, daß alles Äußerliche dagegen ins Nichts versinkt. Der verlorene Sohn, mit schmutzigen Lumpen nur notdürftig behangen, kauert verzweifelt vor seinem Vater, auf dessen Verzeihung er nicht mehr zu hoffen wagte. Dieser aber hat ihn mit beiden Armen an sich gezogen und schweigend, in einem Akt von überwältigender, innerer Ergriffenheit, vollzieht sich zwischen Vater und Sohn die Aussöhnung. Der zerrissene Schuh aber, der vom Fuße geglitten ist und neben diesem auf der Erde liegt, ist der sprechendste Zeuge der im Herzen des Sohnes vor sich gehenden, geläuterten und ins Unermeßbare gesteigerten Gemütserregung.

In der mannigfaltigsten Weise ist diese intime Art des Humors in der Kunst Rembrandts verwirklicht. Im Folgenden soll an einer Reihe von Beispielen ihr Charakter noch bestimmter gekennzeichnet werden.

Der intime Humor begegnet uns bei Rembrandt zunächst in den Darstellungen der „heiligen Familie“ und der „Ruhe auf der Flucht“, Darstellungen, die unter seiner Hand zu Schilderungen innigster und schönster Menschlichkeit werden. Die lächerlichen Motive erwachsen meist aus dem Übermaß von aufopfernder Liebe, mit dem die heiligen Eltern und alle, die sich mit dem Jesuskinde zu schaffen machen, ihren Pflichten obliegen. So in der kleinen heiligen Familie des Louvre (Bode IV. 242), wo die unruhvolle Fürsorglichkeit der um das Kind sich mühenden Elisabeth uns ein leises Lächeln abnötigt. Oder in der heiligen Familie mit den Engeln (Bode IV. 251), wo die scheue Neugier der allerliebsten Putten die gleiche Wirkung übt. Auch die alte Anna in der sogenannten Wiege (Bode IV. 250), die, während Maria aus der Bibel vorliest, eingeschlafen ist und aufgehört hat, die Wiege mit dem Kinde weiter zu bewegen,

ist nur das Opfer einer ihre Kräfte übersteigenden Pflichterfüllung.

Ernster und nachhaltiger ist die Resonanz des Lächerlichen in zwei anderen Darstellungen, in der heiligen Familie mit dem Vorhang (Bode IV. 252) und der heiligen Familie vom Jahre 1654 (B. 63). Wie in dem ärmlichen elenden Handwerkerraum des Kasseler Bildes Einfältiges und erhaben Menschliches, Lächerliches und Trauriges sich ineinander drängt, ist von erschütternder Wirkung. Auch über der anderen Darstellung schweben die Schatten der Not und der Sorge, die Ahnungen großer tragischer Ereignisse. Das kleine Kätzchen, das mit dem Kleidersaum der eingeschlummerten Maria spielt, gewinnt in diesem Zusammenhange erhöhte Bedeutsamkeit.

Heiterer gestalten sich die Schilderungen der „Ruhe auf der Flucht", in denen meist Joseph die Kosten des Lächerlichen bestreitet. Er ist immer der fürsorgliche Vater, der in jeder Situation sich zurecht findet und stets hilfreich bei der Hand ist, auch wenn die Anforderungen, die man an ihn stellt, wenig ansprechend sind. Als solchen sehen wir ihn in der Ruhe auf der Flucht der Sammlung Leon Bonnat in Paris (Lippmann IV. 181), wo er, während Maria das Jesuskind trocken legt, mit der großen Laterne leuchtet. Aber auch hier wird der komische Zug zum Vermittler schlichthingebender Menschlichkeit, auch hier das Absurde und Lächerliche zum Künder schönster Menschentugend.

Das intime Komische findet auch Verwertung in den Darstellungen des heiligen Hieronymus (B. 100, 103 und 104) und heiligen Gregorius (Lippmann II. 79). Wir sehen beschauliche Greise, die sich ihrem Ende zuneigen, die in stiller Vereinsamung, eingesponnen in das genügsame Dasein einer einfältigen, fast schrullenhaften Lebensweise, ihre Tage beschließen.

Psychologisch tiefdringend ist das Bild der alten Frau, die auf ihrem Bett sitzt und sich die Fingernägel

schneidet (Bode VII. 477). Auf ihrem Gesicht spielen noch die Schatten trauriger Gedanken, die die Beschäftigung des Nägelschneidens für Augenblicke zerstreut haben mag.

Als Kehrseite der bittersten Not erscheint das Lächerliche in einigen Bettlerdarstellungen (B. 164, 165, 173, 179). Mit ergreifender Wahrheit schildert Rembrandt diese elenden, mit moralischen und leiblichen Krankheiten behafteten und in offener Zerlumptheit dem Wind und Wetter ausgesetzten Geschöpfe. Er verspottet und karikiert sie nicht wie die holländischen Bauernbildmaler, aber er zeichnet mit grausamer Sachlichkeit alles, was er sieht und was er merkwürdig findet. Er stellt die rohen Wahrheiten, die schroffen Gegensätze, wie sie nur das unerbittliche Leben schafft, hart nebeneinander, er drängt das Schlimme ineinander mit dem Guten, das Lächerliche mit dem Traurigen.

Hilflose Geschöpfe sind auch der blinde Fiedler (B. 138) und der blinde Tobias (B. 42). Diesen aber hat der Meister einen treuen Kameraden an die Seite gegeben, das anhängliche Hündchen, das jenen durch die Lande führt, diesem aber im Hause allerlei Freundesdienste erweist.

Noch gefühlsschwerer ist der Humor in dem Bilde des Buckingham Palastes der Schiffbaumeister und seine Frau (Bode II. 105). Das Lächerliche entspringt hier der Verwirrung des Gemüts, in die die Überbringerin des Briefes dadurch gerät, daß sie genötigt wird, ihren unwirschen Gatten bei der Arbeit zu stören.

Was die Schiffbaumeistersfrau befürchtet, nämlich die Zurechtweisung seitens ihres Gatten, das widerfährt der Frau des Tobias wirklich in dem Bilde der alte Tobias erkennt den Diebstahl der Ziege durch seine Frau (Bode IV. 249). Durch die Ziege, die sie, getrieben durch die äußerste Not, gestohlen hat und eben in Gewahrsam bringen will, wird der Diebstahl ihrem Gatten verraten. Aber auch hier leuchtet aus dem Absur-

den das Gute, auch hier hat die große Liebe, die alles erkennt und alles ergründet, die dunkelsten Winkel aufgehellt. Die Unterschiede zwischen Laster und Tugend, zwischen Gut und Böse sind verwischt, wir sehen hinab in jene Tiefen, wo die letzten Wurzeln alles Lebens, alles Geschehens zusammenlaufen.

Noch klarer kommt dies zum Bewußtsein vor dem Bilde David und Saul (Bode VII. 529) vom Jahre 1665, dem die folgende Bibelstelle zugrunde liegt: „So oft nun der böse Geist über Saul kam, nahm David die Harfe und schlug dieselbe, dann erholte sich Saul und es ward ihm leichter, denn der böse Geist ließ von ihm ab". In diesem Bilde verflüchtigt sich alles Wirkliche zu einem bloßen Schleier, man sieht darüber hinweg, als ginge es einen nichts an und fühlt nur das gewaltige elementare Beben auf dem Grunde der Seele.

Das ist Rembrandts reife Kunst. Die Tragweite des seelischen Geschehens ist so enorm, dass unsere Begriffe, unsere Masse dafür nicht ausreichen.

Literatur.

Vosmaer, C.: Rembrandt, sa vie et ses oeuvres. Paris 1877.

Michel, E.: Rembrandt, sa vie son oeuvre et son temps. Paris 1893.

Blanc, C.: L' oeuvre gravé de Rembrandt. Paris 1880.

Bode, W.: Studien zur Geschichte der holländischen Malerei. Braunschweig 1883.

— Rembrandt, beschreibendes Verzeichnis seiner Gemälde mit heliographischen Nachbildungen (8 Bde.). Bd. 1—8. Paris 1897—1903.

Seidlitz, W. v.: Rembrandts Radierungen. Leipzig 1894.

— Kritisches Verzeichnis der Radierungen Rembrandts. Leipzig 1895.

Hofstede de Grott: Entlehnungen Rembrandts. Jahrb. der preuß. Kunstsammlungen. 1894.

Neumann, C.: Rembrandt.

Valentiner, W.: Rembrandt und seine Umgebung. Straßburg 1905.

Hamann, R.: Rembrandts Radierungen. Berlin 1906.

Lipps, Th.: Komik und Humor. Hambg. u. Leipz. 1898.

Schneegans, H.: Geschichte der grotesken Satire. Straßburg 1894.

Fuchs, Ed.: Die Karikatur der europ. Völker vom Altertum bis zur Neuzeit. (2 Bde.) Berlin 1902.

Flögel-Ebeling: Geschichte des Groteskkomischen. Leipzig 1882.

Vischer, Th.: Über das Erhabene und Komische.

— Ästhetik. I. 1846.

Dülberg, Fr.: Frühholländer I.

Schmidt, W.: Das Leben des Malers Adrian Brouwer. Leipzig 1873.

Druck von Carl Aug. Seyfried & Comp., München.

38. **Scherer, Valentin,** Die Ornamentik bei Albrecht Dürer. Mit 11 Lichtdrucktafeln. 4. —

39. **Rapke, Karl,** Die Perspektive und Architektur auf den Dürer'schen Handzeichnungen, Holzschnitten, Kupferstichen und Gemälden. Mit 10 Lichtdrucktafeln. 4. —

40. **Beringer, Jos. Aug.,** Peter A. von Verschaffelt. Sein Leben und sein Werk. Aus den Quellen dargestellt. Mit 2 Abbildungen im Text und 29 Lichtdrucktafeln. 10. —

41. **Singer, Hans Wolfg.,** Versuch einer Dürer Bibliographie. 6. —

42. **Geisberg, Max,** Der Meister der Berliner Passion und Israhel van Meckenem. Studien zur Geschichte der westfälischen Kupferstecher im XV. Jahrh. Mit 6 Taf. 8. —

43. **Wiegand, Otto,** Adolf Dauer. Ein Augsburger Künstler am Ende des XV. und zu Beginn des XVI. Jahrhunderts. Mit 15 Lichtdrucktafeln. 6. —

44. **Kautzsch, Rudolf,** Die Holzschnitte zum Ritter v. Turn (Basel 1493). Mit 48 Zinkätzungen. 1. —

(Von diesem Werke ist auch eine Luxusausgabe in gr. 4°, worin die Holzschnitte auf Papier des 16. Jahrhunderts abgezogen sind, zum Preise von M. 8. — erschienen.)

45. **Bruck, Robert,** Friedrich der Weise, als Förderer der Kunst. Mit 41 Tafeln und 5 Abbildungen. 20. —

46. **Schubert-Soldern, F. von,** Dr., Von Jan van Eyck bis Hieronymus Bosch. Ein Beitrag zur Geschichte der niederländischen Landschaftsmalerei. 6. —

47. **Schmidt, Paul,** Maulbronn. Die baugeschichtliche Entwicklung des Klosters im 12. und 13. Jahrhundert und sein Einfluß auf die schwäbische und fränkische Architektur. Mit 11 Tafeln und 1 Uebersichtskarte. 8. —

48. **Pückler-Limpurg, S. Graf,** Die Nürnberger Bildnerkunst um die Wende des 14. und 15. Jahrhunderts. Mit 5 Autotypieen und 7 Lichtdrucktafeln. 8. —

49. **Baumgarten, Fritz,** Der Freiburger Hochaltar kunstgeschichtlich gewürdigt. Mit 5 Tafeln und 17 Abbildungen im Text. 5. —

50. **Röttinger, H.,** Hans Weiditz der Petrarkameister. Mit 38 Abbildungen und 2 Lichtdrucktafeln. 8. —

51. **Kossmann, B.,** Der Ostpalast sog. «Otto Heinrichsbau» zu Heidelberg. Mit 4 Tafeln. 4. —

52. **Damrich, Johannes,** Ein Künstlerdreiblatt des XIII. Jahrhunderts aus Kloster Scheyern. Mit 22 Abbildungen in Lichtdruck. 6. —

53. **Kehrer, Hugo,** Die «Heiligen drei Könige» in der Legende und in der deutschen bildenden Kunst bis Albrecht Dürer. Mit 3 Autotypien und 11 Lichtdrucktaf. 8. —

54. **Bock, Franz,** Die Werke des Mathias Grünewald. Mit 31 Lichtdrucktaf. 12. —

55. **Lorenz, Ludwig,** Die Mariendarstellungen Albrecht Dürers. 3. 50

56. **Jung, Wilhelm,** Die Klosterkirche zu Zinna im Mittelalter. Ein Beitrag zur Baugeschichte der Zisterzienser. Mit 6 Tfln., 1 Schaubild u. 9 in den Text gedr. Abb. 5. —

57. **Schapire, Rosa,** Johann Ludwig Ernst Morgenstern. Ein Beitrag zu Frankfurts Kunstgeschichte im XVIII. Jahrhundert. Mit 2 Tafeln. 2. 50

58. **Geisberg, Max,** Verzeichnis der Kupferstiche Israhels van Meckenem † 1503. Mit 9 Tafeln. 22 —

59. **Gramm, Josef,** Spätmittelalterliche Wandgemälde im Konstanzer Münster. Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Malerei am Oberrhein. Mit 20 Tafeln und 4 Abbildungen im Text. 6. —

60. **Raspe, Th.,** Die Nürnberger Miniaturmalerei bis 1515. Mit 10 Lichtdrucktafeln und 1 Textabbildung. 5. —

61. **Peltzer, Alfred,** Albrecht Dürer und Friedrich II. von der Pfalz. Mit 3 Lichtdrucktafeln. 3. —

62. **Haack, Friedrich,** Hans Schüchlin der Schöpfer des Tiefenbronner Hochaltars. Mit 4 Lichtdrucktafeln. 2. 50

63. **Siebert, Karl,** Georg Cornicelius. Sein Leben und seine Werke. Mit 30 Tafeln. 10. —

64. **Roth, Victor,** Geschichte der deutschen Baukunst in Siebenbürgen. Mit 93 Abbildungen auf 24 Lichtdrucktafeln. 10. —

65. **Schulze-Kolbitz, Otto,** Das Schloß zu Aschaffenburg. Mit 29 Tafeln. 10. —

66. **Geisberg, Max,** Das älteste gestochene deutsche Kartenspiel vom Meister der Spielkarten. Mit 68 Abbildungen in Lichtdruck. 10. —

67. **Sepp, Hermann,** Bibliographie der bayerischen Kunstgeschichte bis Ende 1905. 12. —

68. **Waldmann, E.,** Lanzen, Stangen und Fahnen als Hilfsmittel der Komposition in den graphischen Frühwerken des Albrecht Dürer. Mit 15 Lichtdrucktafeln. 6. —

69. **Brinckmann, A. E.,** Baumstilisierungen in der mittelalterlichen Malerei. Mit 9 Tafeln. 4. —

70. **Bogner, H.,** Das Arkadenmotiv im Obergeschoß des Aachener Münsters und seine Vorgänger. Mit 3 Tafeln. 2. 50

71. **Escher, Konrad,** Untersuchungen zur Geschichte der Wand- und Deckenmalerei in der Schweiz vom IX. bis zum Anfang des XVI. Jahrhunderts. Mit 11 Tafeln. 8. —

72. **Bogner, H.,** Die Grundrißdispositionen der zweischiffigen Zentralbauten von der ältesten Zeit bis zur Mitte des IX. Jahrhunderts. Mit 7 Tafeln. 3. —

73. **Bogner. H.,** Die Grundrißdisposition der Aachener Pfalzkapelle und ihre Vorgänger. Mit 6 Tafeln und 2 Abbildungen im Text. 3. —

74. **Janitsch, Julius,** Das Bildnis Sebastian Brants von Albrecht Dürer. Mit 3 Tafeln und 2 Abbildungen. 2. —

75. **Roth, Victor,** Geschichte der deutschen Plastik in Siebenbürgen. Mit 74 Abbildungen auf 30 Lichtdrucktafeln. 12. —

76. **Geisberg, Max,** Die Münsterischen Wiedertäufer und Aldegrever. Eine ikonographische und numismatische Studie. Mit 18 Tafeln und 9 Hochätzungen. 12. —

77. **Major, E.,** Urs Graf. Ein Beitrag zur Geschichte der Goldschmiedekunst im 16. Jahrhundert Mit 25 Tafeln und 18 Abbildungen im Text. 15. —

78. **Ludwig, Heinrich,** Ueber Erziehung zur Kunstübung und zum Kunstgenuß. Mit einem Lebensabriß des Verfassers aus dem Nachlaß herausgegeben. 6. —

79. **Rauch, Christian,** Die Trauts. Studien und Beiträge zur Geschichte der Nürnberger Malerei. Mit 31 Tafeln. 10. —

80. **Ludwig, Heinrich,** Schriften zur Kunst und Kunstwissenschaft. 4. 50
81. **Dibelius, Fr.,** Die Bernwardstür zu Hildesheim. Mit 3 Abb. im Text und 16 Lichtdrucktafeln. 8. —
82. **Stadler, Franz J.,** Hans Multscher und seine Werkstatt. Ihre Stellung in der Geschichte der schwäbischen Kunst. Mit 13 Lichtdrucktafeln 14. —
83. **Kutter, Paul,** Joachim von Sandrart als Künstler, nebst Versuch eines Katalogs seiner noch vorhandenen Arbeiten. Mit 7 Tafeln. 8. —
84. **Eichholz, P.,** Das älteste deutsche Wohnhaus, ein Steinbau des 9. Jahrhunderts. Mit 46 Abbildungen im Text. 4. —
85. **Geisberg, Max,** Die Prachtharnische des Goldschmiedes Heinrich Cnoep aus Münster i. W. Eine Studie. Mit 14 Tafeln und 1 Hochätzung. 7. —
86. **Humann, Georg,** Die Beziehungen der Handschriftornamentik zur romanischen Baukunst. Mit 96 Abbildungen. 6. —
87. **Springer, Jaro,** Sebastian Brants Bildnisse. Mit 2 Tafeln und 3 Abb. im Text 2. 50
88. **Hieber, Hermann,** Johann Adam Seupel, ein deutscher Bildnisstecher im Zeitalter des Barocks. 2. 50
89. **Escherich, Mela,** Die Schule von Köln. 6. —
90. **Brinckmann, A.,** Die praktische Bedeutung der Ornamentstiche für die deutsche Frührenaissance. Mit 25 Abbildungen. 10. —
91. **Schuette, Marie,** Der Schwäbische Schnitzaltar. Mit 81 Tafeln in Mappe. 25. —
92. **Baumeister, Engelbert,** Rokoko-Kirchen Oberbayerns. Mit 31 Lichtdrucktafeln. 10. —
93. **Baum, Julius,** Die Bauwerke des Elias Holl. Mit 51 Abbildungen auf 33 Tafeln. 10. —
94. **Schulz, Fritz Traugott,** Die Rundkapelle zu Altenfurt bei Nürnberg. Ein Bauwerk des XII. Jahrhunderts Eine geschichtliche und bauwissenschaftliche Untersuchung. Mit 12 Abbildungen. 5. —
95. **Leidinger, Georg,** Vierzig Metallschnitte des XV. Jahrhunderts aus Münchener Privatbesitz. Herausgegeben und mit Einleitung versehen. 8. —
96. **Waldmann, E.,** Die gotischen Skulpturen am Rathaus zu Bremen und ihr Zusammenhang mit Kölnischer Kunst. Mit 29 Tafeln. 7.—; gebd. 8.50
97. **Hahr, August,** Die Architektenfamilie Pahr. Eine für die Renaissancekunst Schlesiens, Mecklenburgs und Schwedens bedeutende Künstlerfamilie. Mit 46 Abbildungen im Text. 7. —
98. **Hess, Wilhelm,** Johann Georg Neßtfell. Ein Beitrag zur Geschichte des Kunsthandwerkes und der physikalischen Technik des 18. Jahrhunderts in den ehemaligen Hochstiftern Würzburg und Bamberg. Mit 14 Abb. im Text und 13 Tafeln 8. —
99. **Hildebrandt, Hans,** Die Architektur bei Albrecht Altdorfer. Mit 23 Abb. auf 17 Tafeln. 8. —
100. **Schreiber, W. L.,** und **Heitz, P.,** Die deutschen «Accipies» und Magister cum Discipulis-Holzschnitte als Hilfsmittel zur Inkunabelbestimmung. Mit 77 Abb. 10. —
101. **Sitte, Alfred,** Kunsthistorische Regesten aus den Haushaltungsbüchern der Gütergemeinschaft der Geizkofler und des Reichspfeningmeisters Zacharias Geizkofler 1576—1610. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte Augsburgs. 3. —
102. **Jacobi, Franz,** Studien zur Geschichte der bayerischen Miniatur des 14. Jahrhunderts. Mit 14 Abb. auf 7 Lichtdrucktafeln. 4. —
103. **Gebhardt, Carl,** Die Anfänge der Tafelmalerei in Nürnberg. Mit 51 Abb. auf 34 Lichtdrucktafeln. 14. —
104. **Roth, Victor,** Geschichte des deutschen Kunstgewerbes in Siebenbürgen. Mit 75 Abb. auf 33 Lichtdrucktafeln. 16. —
105. **Kaufmann, Paul,** Johann Martin Niederee. Ein rheinisches Künstlerbild. Mit 23 Abbildungen in Autotypie. 5. 50
106 **Schreiber, W. L.,** Basels Bedeutung für die Geschichte der Blockbücher. Mit 5 Abbildungen. 4. —
107. **Schulz, Fritz Traugott,** Die St. Georgenkirche in Kraftshof. Mit 35 Abbildungen auf 21 Tafeln. 8. —
108. **Höhn, Heinrich,** Studien zur Entwickelung der Münchener Landschaftsmalerei vom Ende des achtzehnten und vom Anfang des neunzehnten Jahrhunderts. 14. —
109. **Josten, Hanns Heinz,** Neue Studien zur Evangelienhandschrift Nr. 18 («des hl. Bernward Evangelienbuch») im Domschatze zu Hildesheim. Beiträge zur Geschichte der Buchmalerei im frühen Mittelalter. Mit 1 Textabb. nach Zeichnung und 16 Abb. auf 8 Lichtdrucktafeln nach Originalaufnahmen des Verfassers. 6. —
110. **Rentsch, Eugen,** Der Humor bei Rembrandt. 2. —

Unter der Presse:

Reiners, Heribert, Die rheinischen Chorgestühle der Frühgotik. Ein Kapitel der Rezeption der Gotik in Deutschland. Mit zahlr. Abb.

Zottmann, Ludwig, Elias Greither der Aeltere und seine Mitarbeiter. Ein Beitrag zur Geschichte der bayrischen Lokalkunst.

Beth, Ignaz, Die Baum-Zeichnung in der deutschen Graphik des XV. und XVI. Jahrhunderts.

Roch, Wolfgang, Philipp Otto Runges Kunstanschauung (dargestellt nach seinen «Hinterlassenen Schriften») und ihr Verhältnis zur Frühromantik.

Weitere Hefte in Vorbereitung. — Jedes Heft ist einzeln käuflich.